

Compoziție

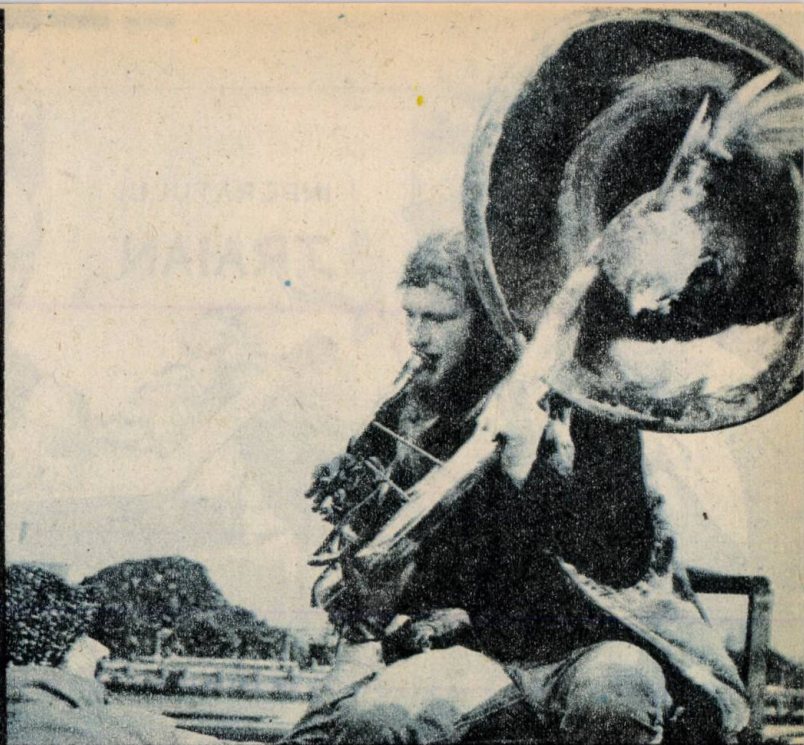
Am văzut un film frumos. Personajul principal era un bărbat frumos, bun, inteligent, harnic și plin de inițiativă atât acasă, cât și la locul său de muncă. El ducea o viață de familie frumoasă, alături de o soție frumoasă și de niște copii frumoși. La serviciu avea un șef bun, inteligent, receptiv la nou și care se gîdea, zi și noapte, la bunul mers al instituției pe care o conducea. El avea o soție frumoasă și niște copii frumoși. Personajul filmului mai avea și niște colegi, băieți și fete, tineri, frumoși, cinstiți, plini de inițiativă, veseli și muncitori.

Ei se adunau în ședințe frumoase, întrecîndu-se în a face propuneri de îmbunătățire a muncii. Propunerile erau examinate cu atenție și înusite. După ședințe, ei se întâlneau, doi cîte doi, în parcuri frumoase, în cofetării sau pe litoral, pentru a discuta măsurile practice de aplicare a propunerilor de îmbunătățire a muncii, fiind de acord întotdeauna atât în problemele mari, cât și în problemele mici. La unele din aceste dezbateri participau și membri ai familiilor lor, aducîndu-și contribuția la rezolvarea problemelor concrete. Unii dintre tinerii colegi ai eroului principal s-au căsătorit între ei, astfel că buna înțelegere care domnea în sinul colectivului a devenit și mai bună. Atît în cadrul muncii, cât și în plimbările cu barca pe lac ei își împărtășeau unii altora sentimentele și experiența de muncă.

Peisajele au fost foarte frumoase: cartiere noi de locuințe, grădini, marea, munții, costumele, parcurile, bibliotecile, cîmpurile. A fost un film frumos în culori. Nu-mi amintesc titlu-

D.S.

„Să zicem că nevastă-sa n-a vrut să-l urmeze în provincie”...



Solo-trombon la Amsterdam în filmul vest-german Profesor Columbus

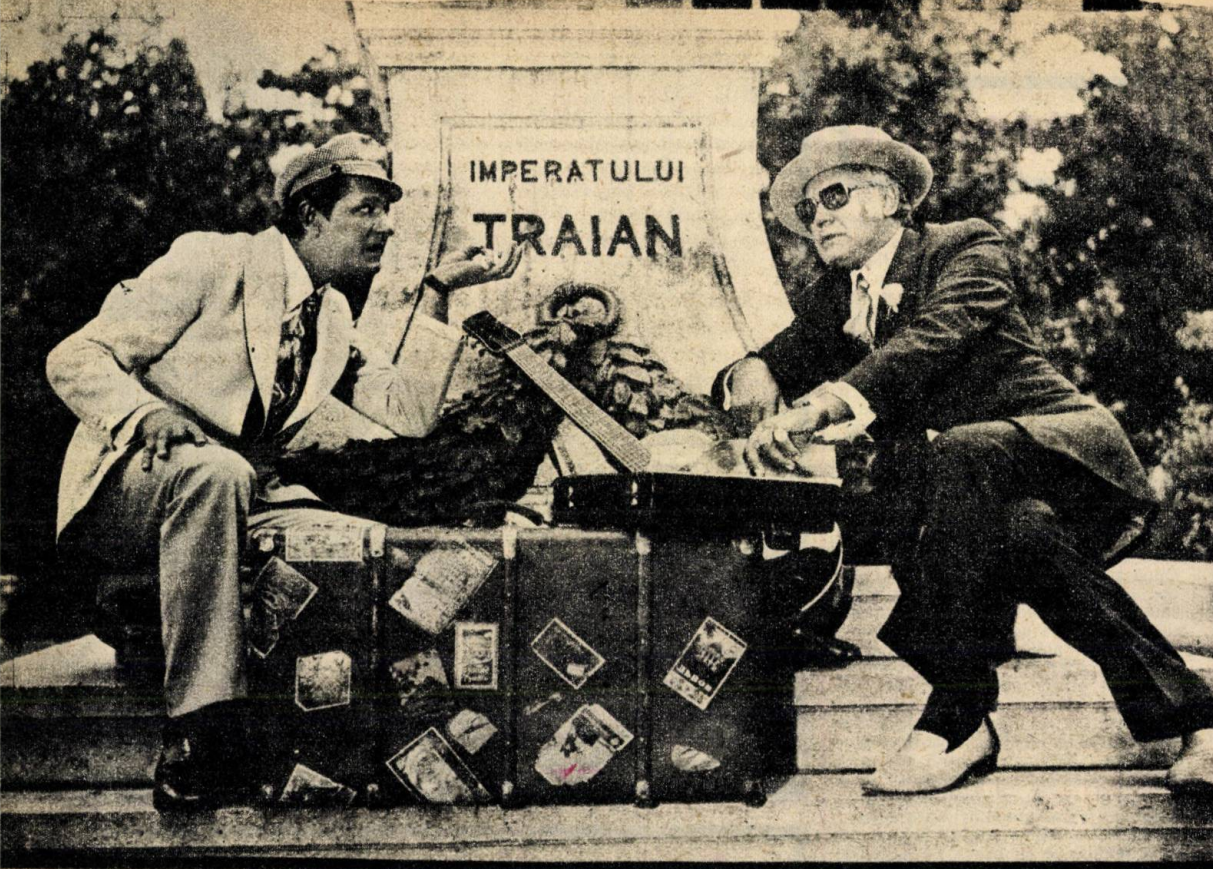
Comedia oamenilor serioși

În decorul bărbilor hippy și al rochiilor mini, punînd degetul pe rana deschisă a Americii deceniului opt (fuga de acasă a adolescenților și odiseea căutării lor de către familiile nedumprite), Milos Forman își continuă în **Decolarea (Taking off, 1971)** investigația sagace a universului de papă-lapte ce-i ilustrase filmele anterioare. Acum, într-un mare oraș transoceanic, are loc o audiere de muzică folk. Printre aspiranții la celebritate (amintind acel **Concurs** ce fusese debutul regizorului) își face apariția fetița speriată și timidă a cărei absență de o noapte de la domiciliu va declanșa toată comedia. Părinții o caută noaptea, plimbînd un mare portret prin metropola adormită, iar dimineața, cînd o văd întorcîndu-se, o bruftuluiesc. Ea fuge din nou și nu se va întoarce, un timp, obligîndu-i pe cei ai casei să bată America în lung, și-n lăt, să viziteze comisariate, baruri și case corecționale, să participe la congresul Asociației părinților părăsiți, la ședințe de marijuana, la sindrofii burlești și degradante. Cînd, în sfîrșit, revine, tinăra odrasla are alături un bărbos de vîrsta ei care se declară compozitor. Tinărul, în ciuda aspectului detracat, este sigur pe sine și (indice suprem în societatea banului) cîștigă mai mult decît părinții

asa-ziși maturi. Este integrat, are păreri ferme și-i pune în inferioritate pe demodații socri ce se demit cîntîndu-i arii de operetă vieneză.

Filmul este o dezbateră despre două generații: una a maturilor care vorbesc mult și nu realizează nimic, rămînînd continuu dezadaptați; cealaltă, a tinerilor care tac îndesat și, în uniformă petică a revoltei, devin complici ai împrejurărilor. Și unii, și alții, sînt serios convinși de ceea ce fac, dar spectatorul este pus în situația să ridă copios de zburările, dramele, suferințele lor. Adevărata satiră este aceasta, în care cel satirizat își vede încordat de treburile lui, neconsiderîndu-se nici o clipă interpretul unui spectacol. Sarcasmul coroziv al lui Forman este prilejuit nu de sentimentele frumoase ale personajelor, ci de naivitatea lor. Nu faptele lor, în sine, sînt reprobate, ci miza mică pusă pe ele în joc, vulgaritatea și comoditatea lor, kitsch-ul social pe care îl conturează. Civilizația, confortul, deriziunea idealurilor îl dezarmează pe om, îl anemiează, îl devitalizează. Pentru cine urmărește aparențele acestei decăderi, tragedia eroilor se transformă în comedia tonică, în catarsis eliberator.

Romulus RUSAN



Comedia este un lucru foarte serios

„Iubiți comedia?” este o întrebare pe care n-o pot pune actorului Dem Rădulescu, nici în glumă. „Dar ea pe dumneavoastră?” nici altă. Între ei și comedie există o iubire veche, toată lumea o cunoaște și se bucură de ea. Lumea, adică publicul, iubitor la rîndul lui de comedie și de Dem Rădulescu. De pe această rampă sigură se poate decola într-o discuție, evident despre comedie. Nu-i așa?

Dintr-un colț al încăperii mari, luminoase îmi răspunde un fluierat ușor, melodios, vesel pe care urechea mea îl identifică a fi al unui canar. Dar cine știe? Iau fluieratul așa cum îmi convine, adică un acord și aștept. Așezat în spatele unui birou cochet, actorul îmi oferă o lungă pauză de gîndire însoțită de o țigară BT, asortată la cafeaua pe care soția mi-o pune în față, cu gesturi mol, grijulii, de vîltoare mamă ce se află. Scena e mai curînd duloasă decît comică, dar noi zîmbim, toți trei. Dumnezeu știe de ce. Dem Rădulescu se uită la so-

ție, în așteptarea terminării cu bine a „operațiunii cafeaua”. Și zîmbește. Soția se uită la cescuța: stă bine? Stă! Și zîmbește. Eu mă uit de la unul la altul și zîmbesc. Nu știu dacă de acolo de unde se află, canarul se uită la noi, dar mai fluieră o dată și-mi dau seama că o să ne fluieră tot timpul discuției.

— Da...

— ...se aude, în fine, vocea cu inflexiuni binecunoscute, în timp ce soția, cu aceiași pași mici, grijulii, se îndepărtează de „locul crimei” și se așează cuminte pe o canapea.

— ...Ar trebui mai întîi să stabilim ce e comedia...

— Să stabilim!

— Eu am avut doi mari profesori: Sică Alexandrescu și Aurel Baranga. Baranga mi-a spus odată: „Domnule, comedia e un lucru foarte serios”. Iar eu i-am povestit lui cum am fost invitat la un festival „George Coșbuc” la Sala Palatului, într-o dimineață, la ora 11. 2600 de spectatori, toată floarea

Teatrului Național care urma să recite, în fața bustului imens al lui Coșbuc, poezii de Coșbuc, Aura Buzescu, Finteșteanu, Calboreanu, Ion Manu, ce mai! Toată floarea! Și Marietta Sadova, care făcea spectacolul, m-a pus să spun și eu o poezie... Vedeti, rideți! Păi sigur că rideți! Eu m-am împotrivit, ea a insistat că nu și nu, de ce să învăț eu publicul așa. Să spun „Maica și haiducul”. A împărțit poezia în două, partea mamei i-a dat-o Mitzei Arghezi și eu eram haiducul. Mi-a pus un suman pe mine, o căciulă țuguiață pe cap, trecuse cam aproape o oră de recitări, totul era superb, dimineața, Sala Palatului, lume multă, o frumusețe, în culise toți actorii la arlechin, a intrat Mitzura și a spus partea mamei, mi-a venit rîndul mie, și, în clipa în care am pus piciorul în scenă și am spus: „maică!...” nu vă pot spune ce s-a întîmplat. La un meci de fotbal e o copilărie. Toată lumea aia, 2600 de oameni, a început să urle. Mă gîndeam la toate nenoro-



Dem Rădulescu cu Ștefan Bănică, Nieu Constantin și Mircea Albulescu
în Vin ciclistii de Aurel Miheles

prile care mi s-au întîmplat în viață sau mi se pot întîmpla, recitam foarte serios, dar după fiecare vers erau urale, hohote, un vacarm. Cînd am terminat și am ieșit din scenă toți colegii mei din culise s-au uitat la mine ca la ultimul om: le prăpădisem festivalul. Urma Calboreanu cu „Nunta Zamfirei”, dar eu n-am mai stat. M-am schimbat și am plecat ca un vinovat. A doua zi, m-am întîlnit cu Sădova la teatru: „Mă, ai avut dreptate!” zice. Ce vreau să spun eu cu povestea asta? În primul rînd, că ce spunea Baranga despre comedie este foarte adevărat și în al doilea rînd că un actor care iese în fața oamenilor își poartă pecetea. Spectatorul știe la ce a venit. Odată cu bilețul, el plătește și convenția. El știe că Desdemona nu moare. Știe lucrul ăsta și merge „în pact”. Dacă s-ar ști că Desdemona moare, de-adevăratelea, poate că ar veni cîțiva amatori de senzații tari („hai să vedem cum o omoară pe aia astă-seară!”), dar asta nu e artă... Cum e cu comedia vreți dumneavoastră să vă spun... Mie mi se pare că aici se face o mică mare greșală. Actorul știe că a luat în mînă un text de comedie și merge pe ideea asta. Cred că acest lucru ar trebui uitat. Nu de aici trebuie să se tragă comicul. Nu, în fond, dacă ne gîndim bine, în viață nimeni nu vrea să se ridă de el. Toată lumea vrea să ridă fie de ceva, fie de cineva. Se întîmplă drame mari, uneori, dar din

**„Un actor
de comedie
este o persoană
care trezește
o reacție anume.
Se spunea:
Aa! Uite-l
pe Botta!
Și:
Ha-ha! Uite-l pe
Birlic!”**

cauza unei situații care „trage” spre ris, tu rîzi. Dar omul trăiește o dramă. Cine nu l-a cunoscut în viață pe Grigore Vasiliu-Birlic nu l-a cunoscut pe Birlic. Cînd era mai enervat, mai supărat, cînd tipa, atunci era un mare comic. Spuneam de Sică Alexandrescu: acest mare om de teatru nu dădea niciodată o indicație degeaba,

nu despică firul în patru decît ca să găsească esența lucrurilor. De aici trebuie pornit, de la esență. Am mai spus-o în cîteva interviuri și o repet: important în această meserie este să-ți formezi o concepție. O metoda de lucru. Dar m-am îndepărtat. Comedia. Cum e cu comedia? Fără îndoială că există o aplecare a actorului pentru așa-zisa comedie. Și eu cred că ea merge mină în mînă ori cu o imensă intuiție, ori cu o inteligență scilicitoare, dar de obicei valoarea comediei crește în măsura în care actorul e mai intelectual. Comedia e un joc al spiritului. La Bernard Shaw, la Oscar Wilde, la Beaumarchais, la Molière, nu te tăvălești de rîs. Risul are diverse stadii. Există zîmbetul, există risul mai pe înfundate, există și hohotul, dar mai presus de orice în comedie contează satisfacția estetică în fața momentului de artă. Eu cred că la comedie satisfacția estetică trebuie să fie mai mare decît la dramă. Risul este un moment de paroxism al stării spirituale. De asta, părerea mea este că trebuie să tratăm comedia ca pe un lucru foarte serios. Cu cît conflictul este mai puternic, cu cît frămîntările sînt mai mari, mai adevărate, cu atît risul este „mai la obiect”. Cum se întîmpla cu ultimul meu rol — și sper să nu fie ultimul — pe care îl joc la Bulandra în *Secretul familiei Posquett*, acest magistrat care nu glumește deloc, dar deloc, și totuși în sala lăuna se amuză. Datorită situațiilor și relațiilor

lor care se stabilesc acolo. Asta e un fel de comedie. Mai subtilă. Dar există și comedia satirică, la care omul ride, că ești mai mocofan, mai mitocan, că nu ești îmbrăcat ca lumea, că vorbești anapoda — că nu **semeni** cu el. Dar și aceasta este un fel de comedie care nu trebuie subliniată gros. Pentru că și asta este o problemă! A fost o perioadă — acum pot vorbi despre ea ca a trecut — în care și eu și alții credeam că „în artă trebuie să șochezi”. Mi s-a atras și mie atenția de multe ori că am exagerat. S-ar putea, nu zic nu.

Din colțul lui, canarul flueră admirativ) zic eu, care nu știu să flueru nicicum, nici în colț, nici în pădure, nici... Străin de apart-eul meu, actorul își rotunjește măturisirea:

— Dar aici este vorba de o exagerare conștientă. Pentru că așa-zisa comedie se împarte și ea în mai multe încrângături: este comedia bufă, este comedia satirică, de moravuri, de situații, depinde unde exagerezi. Unele zone permit exagerarea, altele nu... Dar un tânăr actor, dacă are și personalitate, nu poate să apară așa, în fața lumii, ca un nimeni. Vine cu niște mijloace ale lui. Și pe baza acestei convenții, pe care o avem, din capul locului, cu spectatorii și pentru faptul că eu am considerat cîteodată că trebuie „să intru” în public, mi s-a spus că am exagerat caracterul comic...

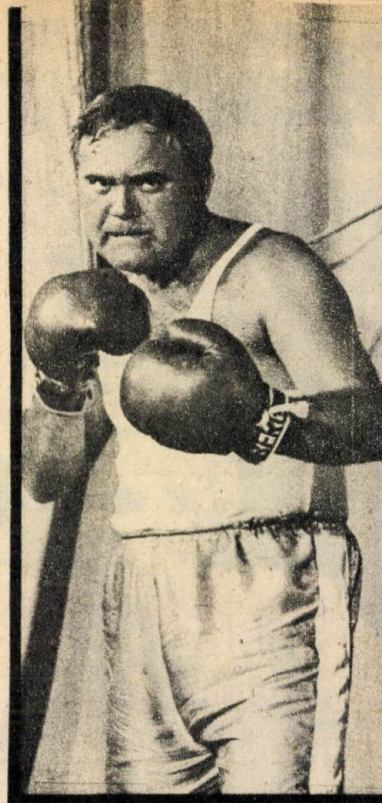
— Și nu l-ați exagerat?

— S-ar putea... Dar ce se întîmplă? Eu cînd joc — cei care mă cunosc mai bine, își dau seama — intru într-un fel de transă. Eu sînt un actor de inspirație în momentul creației — valoroasă sau nu, nu discut, rămîne de văzut, dar intru în transă. Din aceasta cauză filmul nu mă ajută.

Acolo te oprești, reiei, iar te oprești. Pe mine trebuie să mă lași să evoluez. Să nu-mi tai firul. Pe mine trebuie să mă lași să intru în situație. Este defectul meu. La film trebuie o știință aparte, pentru că sînt niște lucruri altfel decît în teatru. Lipsa spectatorilor, în primul rînd; agitația de pe platou; faptul că te oprești cînd tocmai te porniseși... Actorul este ca un tranzistor. La ora fixă, trebuie să intre în priză. A intrat, a jucat. La film nu se poate așa. La film deschizi ușa azi și intri în casă peste o lună. Nu e genul meu. Pe urmă e relația cu spectatorul. Fericit actorul care se poate lipsi de relația asta. El poate face și film fără nici un efort. Eu nu pot. Cred că la comedie momentele de inspirație comică sînt mai importante. Pentru că aici poți fi atacat mai ușor. De ce? Pentru că a fi actor e una, și a fi actor de comedie e tot alta, și încă ceva.

— De cînd aștept să-mi spuneți ce-i mai trebuie unui actor de comedie...

— ...Acel ceva este posibilitatea de a trezi în spectator o superstare de satisfacție. Într-un mare rol de dramă ai aproape aceeași satisfacție ca în fața unui rol de comedie. Aceeași satisfacție o am și în fața unui actor de dramă și în fața unui actor de comedie, dar la comedie se petrece acest proces pe care nu știu cum să-l numesc de aceea i-am zis superstare estetică. Risul. Singura viețuitoare care ride este omul. Satisfacție au și animalele. Porcul, dacă îl mîngii pe burtă grohăie, pisica toarce cînd e mulțumită, ciinele își arată dantura în semn de satisfacție, se pare, dar nu e ris. Și mai este ceva. Gîndiți-vă că omul este singura ființă care se poate studia în oglindă. Se poate observa.



Singurul care are conștiința de sine tot omul este. Și memorie! Memoria a jucat un rol foarte important în evoluția omului. În faptul că are memorie cred eu că se află răspunsul la întrebarea de ce ride omul. Noi știm ceva despre ceva. Despre fiecare lucru știm ceva anume. Cînd se strică acest mecanism a **ce** știm noi, omul ride. Dacă în loc de haina îmi îmbrac pantalonii, omul ride! Normal! Nu e cum **știe** el. Să ne gîndim puțin la circ, pentru care eu am un mare respect, am văzut cîteva mari clowni. Grog sau Chaplin care face trecerea de la gest și mimică la cuvînt, genială, fantastică trecere! Dar să revin: faptul că omul se observă pe el și pe alții, naște posibilitatea de a satiriza, de a bagateliza, de a ride de... Comedia, după părerea mea, are o mică notă de răutate. Risul are și el o mică notă de răutate. Tocmai am găsit o carte veche, de teoretician, a lui Caragiale. „Individul” avea un spirit de observație fantastic. El nu vedea nimic fără ironie. Sînt oameni care se uită în jur și nu văd nimic în bine. Judecă totul pe bază de rău. Alții văd totul numai în bine. Caragiale vedea totul în ironie. Mă uit atent și, slavă domnului, că l-am întors pe toate părțile, că în **Scrisoarea pierdută** numai Joița n-am jucat! Nu pot spune că nu-l cunosc pe Caragiale. El bine, la el totul trece prin ironie. El nu privește nimic drept, el privește piezis...

— De fapt, ce face dintr-un actor, un comic? Uneori fizicul. Dar cînd nu e fizicul, ce este? Umorul? Și un actor de dramă poate să aibă umor, nu? De unde vine comicul unui comic?

(Din colțul ei, nevăzută, pasărea pe care eu o cred canar mă flueră, disprețuitor. Stăpinul ei nu, și nici nu-mi respinge întrebarea);

În Subteranul, profil contra profil cu Iurie Darie, asistați pașnic de Ștefan Ciubotărașu





Gong și box! Cu Toma Caragiu, în Knock-out de Mircea Mureșan

— În primul rând un actor de comedie este o persoană care trezește o reacție anume. Îmi aduc aminte că se spunea: „Aa! Uite-l pe Botta!” Dar se spunea: „Ha, ha, ha, uite-l pe Birlic!” Doi actori, foarte mari amândoi, și două reacții. Hai să zicem că Birlic era el mai sugubăt, așa, își avea felul lui, dar era om ca toți oamenii, pentru că omul este momentul de artă. Acel moment „pe care tot Caragiale îl explică și eu îl simt, îl înțeleg și sînt de acord cu el. Caragiale spune așa: „Profesorul de matematică are un nas mare. Elevii se uită la nasul lui și se amuză. Și e unul mai nebun care, la liceu, în spatele closetului, desenează nasul profesorului pe gard. Nu se mai uită nimeni la profesor. Abia așteaptă recreația, se duc și rid în fața nasului de cărbune. Pentru că acolo este o realitate interpretată. Transfigurare artistică. Luăm ce actor vreți. Nicolae Bălățeanu, unul din cei mai mari actori pe care i-am văzut cu ochii mei, am jucat cu el. Să știți că avea un umor fantastic. Chiar și în momentele de dramă. Mie mi se pare că și Laurence Olivier are umor. Are un fel de a trata viața și situația de viață, cum o făcea domnul Shakespeare: cînd cu lacrima, cînd cu risul. Cînd cu mîierea, cînd cu fierea. Ei, în momentul cînd mîierea devine fier, apare comedia. Iar momentul cînd lacrima este ris și risul lacrimă, atunci ești Timică...”

— Și cînd ești Dem Rădulescu? (Nevăzută, canarul sau ce zic eu că ar fi un canar, fluieră îngrijorat. Dar fără temel):

— Cînd ești Dem Rădulescu... Cînd poți să faci un rol care să-ți permită să fii Dem Rădulescu. Tot ce știu este că întotdeauna eu caut momentul de adevăr al personajului. Pentru că nu

pot să merg în comedie suspendat, nu pot să-mi pierd pămîntul de sub picioare. Eu caut și găsesc momentul lui de adevăr. Momentul în care spectatorul să respire. Nu-l las să ridă bezmetic. Spectatorul trebuie să știe că personajul există. Că este format și el, ca orice om, din mici adevăruri care duc la un mare adevăr. Dacă eu, actor, deschid ușa neadevărului, fac focul neadevărului, mă mișc neadevărul, toate adunatul fac marele neadevăr al personajului.

— Dar dumneavoastră, Dem Rădulescu, cînd ați devenit conștient de rosturile meseriei, ale comediei? În ce împrejurări?

— Să știți că vreau neapărat să scrieți ce vă spun acum: mă bucur enorm această întrebare! Înseamnă că m-ați înțeles! Faptul că îmi puneți această întrebare, din punct de vedere teoretic, este foarte just, și vă explic de ce: dacă cineva spune că a venit cu tot ce știe de-acasă, nu-l cred. Să zicem că eu aș fi un actor cum spuneți, iubit de public, și că sînt un mare actor de comedie. Să zicem acest lucru, să-l presupunem... Dacă eu vă spun că am venit cu toate acestea de-acasă, de la Rîmniceu Vîlcea, vă dați seama că aș stîrni risul. Deci, ar fi o comedie involuntară. Mai mult decît atît. Unul din profesorii cu care am lucrat la Institut (era profesor de regie) cînd am terminat școala mi-a spus așa: „Păcat că n-ai umor!” Nu ri-deți, că nici eu nu am ris cînd după a cîncea vizionare cu Svejk, s-a mai spus odată că n-am umor. Cîinci vizionări cu sala goală. Și atunci am spus: „Dați drumul la public în sală și să vedeți ce se întîmplă!” Mă bucura foarte mult întrebarea dumneavoastră și vă răspund: profesorii mei, începînd cu Beate Fredanov, continuînd

cu cei din Teatrul Național, unde am deschis ochii ca actor — faptul că din 1956 predau la Institut și am lucrat cu generații întregi de actori, cu tineri, care vin mereu cu concepții de viață diferite și de la care am învățat și eu nu numai ei de la mine, totul la un loc m-a făcut să ajung la o anumită concepție. Dar — și abia acum vă răspund direct la întrebare — am simțit că am învățat ceva și n-am trăit degeaba, la premiera lui Valeriu Molescu de la Teatrul Bulandra, cu **Secretul familiei Posquett**. Acolo am trăit eu momentul, la una din repetiții, cînd s-a făcut o liniste desăvîrșită, am simțit-o pe colega mea, Mariana Mi-huț cum a rămas cu ochii la mine. Gina Patrichi la care tîin foarte mult, este o ființă deosebită, o intelectuală, mi-a spus după aceea: „Domnule, eu nu rideam ca să nu fiu obligată să mă întorc cu spatele, că nu voiam să pierd nimic, nici o mișcare!” Acela a fost momentul meu de înțelegere. Oamenii care mă cunosc, prietenii, soția, oamenii apropiați mi-au spus că am venit cu lucruri atît de noi încît parcă aș fi o altă persoană. Nu, nu este adevărat. Eu sînt. Eu, cel de-acum, plus cel de pînă acum. Experiența! Oricît ai fi de talentat, cînd ești tîin nu poți sta pe lîngă un actor cu experiență. Nu poate un student să spună „Nunta Zamferei” cum o spunea Calboreanu. Așa cum nu poate spune nimeni „Pe lîngă plopii fără soț” ca Vraca. Vraca ni l-a redat pe Eminescu, așa cum era el. Numai Vraca, prin marea lui talent și marea lui experiență, a înțeles și a putut să ierte femeia în această poezie, pentru că nici Eminescu n-o acuză. Toți cei care au recitat „Pe lîngă plopii fără soț” acuză femeia. Ascultați! „Pe lîngă plopii fără soț/ Adesea am trecut/ Ma

Cu Ioana Bulcă, în Astă-seară dansăm în familie.



cunosteau vecinii toți/ Tu nu m-ai cunoscut!" Și Vrăca nu vrea așa. El spune: „Mă cunosteau vecinii toți/ Tu nu m-ai cunoscut...” Blînd, iertător! Înțelegător! Dar o viață i-a trebuit ca să ajungă la înțelegerea asta! De ce credeți dumneavoastră că a scris Stanislavski și alții ca el? Pentru ca să ajute tînărul actor să ajungă mai repede la o concepție. Stanislavski n-a fost nici un mare actor, nici un mare regizor, a fost un om cu cap și un pedagog extraordinar care a urmărit atîta mari actori pe care i-a divinizat și a scris, ce-a scris? Metoda lor de lucru! Am vorbit și cu maestrul Calboreanu și cu alți actori și să știți că ei așa jucau, cum zice Stanislavski, dar le-a trebuit o viață ca să ajungă singuri la metoda lui... M-am îndepărtat! Dumneavoastră vreți să vorbim despre comedie. Să vorbim!

— Mai bine spuneți-mi cum v-ați apucat de actorie...

— Vreau să vă spun mai întîi că mi-a plăcut, dar teribil mi-a plăcut Jean Gabin, care a spus odată că el n-a vrut să fie actor și nu e actor... Nu știu! Este ceva cu totul și cu totul inexplicabil cum am ajuns eu actor. N-am spus o poezie pînă pe la vreo 16 ani. Nu mi s-a dat nici măcar la școala primară să spun o poezie. N-am văzut spectacole de teatru, abia în 1943 am văzut primul spectacol cu Maria Tănase, „Gioconda iubeste”... A fost ca un miracol! Casa noastră de la Rîmnicu Vilcea era lîngă gară. Actorii veneau cu vagonul și eu nu mă dezlepeam de lîngă vagon, de dimineață de la 9 cînd se sculau, se spălau și se duceau la cumpărături, să mîncească sau veneau pe malul Oltului, că Oltul e foarte aproape de gară acolo — să facă baie. Și Tănase, și balerinele... Pe Tănase l-am văzut o singură dată...

— Balerinele de mai multe ori... (șoaptă dulce, dinspre canapeaua de pe care soția asista cuminte-cuminte la discuție).

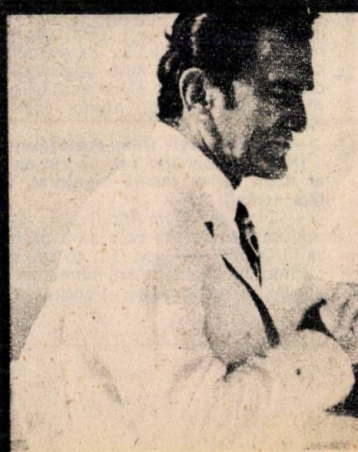
— Da! Am fugit de-acasă să-l văd pe Tănase și am ajuns la actul II. Toți actorii care veneau în turneu la Rîmnicu Vilcea unde se juca un spectacol pe săptămîină cu teatru din București — i-am văzut, îi știam pe toți, luam autografe, stăteam pe lîngă ei pînă se scotea decorul... A fost un miracol. Cînd mi-a căzut în mină un fel de manual de arta actorului, știu că l-am devorat. Pe la 17 ani am început să joc și eu la liceu cu băieții. Am scris și un fel de reviste, am și apărut în ele, spuneam cuplete și lucruri cu haz de Tănase... Acum, dacă mă gîndesc și chiar să spun drept, încă de la grădiniță știu că mă iubeau copiii fiindcă-i făceam să rîdă. Știu că rideam eu cînd spunea tata cîte ceva, el avea un umor fantastic. Știu că odată am chiulit și eu de la grădiniță și copiii au venit să vadă ce-l cu mine, că nu riseră în ziua aceea. Cînd am venit acasă, mama m-a întrebat unde am fost și eu am spus: „La grădiniță”. Și m-a aruncat în pivniță... Era adîncă, trei metri... De atunci, n-am mai lipsit niciodată, nici de la grădiniță, nici de la școală, nici de la facultate și nici acum nu lipsesc de la teatru, de la radio sau de la televiziune. Deci, așa a fost că am simțit o atracție fantastică spre scenă. Am plecat din Vilcea, am venit în București, la institut. Cîștigasem atunci un concurs, și aveam o insignă sportivă în piept, m-a și întrebat Storin ce e...



Cu Geo Saizescu, regizorul preferat.
sau Geo Saizescu și actorul său...

— Ați făcut sport? Ce sport?
— Fotbal, volei, box. Mai ales box.
— Și de ce v-ați lăsat?
— De frică...
— A dat altul mai tare... (șoapta dulce-dulce din colțul canapelei pe care soția, vîltoarea mamă se odihnește).
— Storin era în comisia de examinare... Aici am venit, la Institut, pe Schitu Măgureanu, și aici am rămas. Am intrat al 33-lea din 90. Stăteam la cămin. În anul I am aflat că cine ia bursa republicană i se dau și 250 de lei pe lună. Și am luat-o. Am luat-o în toți anii. Totdeauna am fost de părere că dacă faci un lucru, măcar să-l faci bine.
— Orice tînăr își ia un model. Dumneavoastră cu cine ați vrut să semănați? Că n-ați reușit să semănați

În tripletă și în B.D.-ul lui





În La porțile pământului, călăuza lui George Constantin și a Ilincăi Tomoroveanu

decit cu dumneavoastră, nu contează...

— N-am vrut să semăn cu nimeni. Așa este! În primul rînd am fost foarte trist cînd mi s-a spus că n-am umor. Mi-a părut rău, cu toate că prin clasă, pe la unele exerciții, se mai zîmbea, așa. Mi-am zis: s-ar putea chiar să nu am umor. Pe urmă am prins un rol mai spre comedie în *Poveste din Irkutk* și a plăcut tuturor și a plăcut și autorului, lui Arbuzov... Mie mi-a plăcut foarte mult un actor — contestat de unii — Jerry Lewis, care întrebă de ce e fericit a răspuns: „Sînt fericit că sîntem 3000 de actori și numai cîțiva de comedie!”

— Deci ne-am întors la comedie...

— Da. Și eu rămîn la ce spunea

Baranga: „Comedia este un lucru foarte serios”. Nu mai țin minte cine spunea că o zi în care n-ai rîs e o zi pierdută. Mare adevăr! Omul are nevoie de rîs la nivelul celulei. Pentru că la durere intervine adrenalina. Iar buna dispoziție dizolvă adrenalina. Comedia e ca natura. Iar a face comedie e ca și cum ai invita omul pe Valea Prahovei sau la mare. Realizează cineva acest lucru? Ce valoare are comedia... Am să vă spun o poveste. Aveam o piatră la rinichi. Singur în casă. Formez numărul Salvării și vine. Și cînd sună doctorul la ușă, îmi încetează durerile.

— „Știi s-o scoți? Scoate-mi-o!”

— Păi asta e! Că nu era timpit domnul Caragiale! Ei, eu cred că risul

e Salvarea. Comedia e salvarea. Mi se pare un medicament extraordinar, pentru că omenirea are nevoie să rîdă.

— Dar nu vi se pare că la atîta cerere de ris oferta e cam mică. Nu vi se pare că sînt prea puține comedii la marea noastră nevoie de comedie?

(Pasărea nevăzută, să zicem canarul — mă flueră discret. Fără efect).

— S-ar putea să fie acum un gol de producție... Noi, la Institut, cînd apare un candidat cu o diră de umor, sîntem bucuroși. Mai putem da teatrului o speranță... Știu eu de ce e puțină comedie pe lume? Și în teatru ca în teatru, da! la film, ce să mai vorbim... Acum joc în *Coana Chirița* care cred că va fi o comedie bună, de moravuri, de epocă, de stampe... Avem actori,

**Întrebat
de ce e fericit,
Jerry Lewis
a răspuns:
„Pentru că
sîntem 3000 de
actori
și numai cîțiva
de comedie...”**

avem și posibilități... Adevărul e ca e și mai grea comedia. Îmi spunea odată Baranga: „Domnule, eu scriu actul I într-o săptămînă, actul doi în două-trei săptămîni și-mi trebuie cîteva luni ca să scriu actul trei.” E o știință să scrii comedie. Dar subiecte se găsesc. Depinde cum le tratezi. Adevăr să fie, relație adevărată, și să vezi dumeata cum ride lumea! Dar dacă nu sînt... Dacă nu sînt, mă obligi pe mine, biet actor, să mă strîmb ca toți dracii — că d-ăia ți-am dat rolul, să rîdă lumea! Și lumea vine, vede și zice: la uite la el cum se strîmbă! Păi asta-i actor?... Și cîte situații de comedie adevărată există în viață. Sîntem clovni, într-un mare circ. Uitați-vă nițel în viață, uitați-vă!

Mă uit nițel în viață. În viața de lîngă mine. Văd doar actorul cu care stau de vorbă de vreo trei ore, văd o femeie tînără care, la vremea cînd vor apărea „micile noastre rîndulețe”, va fi o tînără mamă, mă uit și spre colțul de unde am fost fluiertă fără milă, acolo nu văd nimic, la mine nu mă pot uita, că „nu port oglindă”... Dar înțeleg ce spune Dem Rădulescu. Înțeleg și că trebuie să-mi string „instrumentele de tortură” care de mare folos mi-au fost, îmi pun, așadar, magnetofonul în coșul cumpărat astă-primăvară, cu tata, de la Arad, în piață, și mă retrag încet — să nu mă simt pasărea și să mă fluiere. Reușesc, ies în stradă, e cald, foarte cald, e vară (că noi Almanahul de Iarnă vara îl facem), e cald, e lume, lume, lume. Viață. Mă uit, așadar, în viață.

Eva SÎRBU



Mircea Drăgan, cu Puiu Călinescu și Jean Constantin



Gînd comedia era lege



Înainte de a închide, pentru o vreme, „Dosarul comediei“, se cuvine să ne amintim, fie și în treacăt, vîrsta ei de aur...

De risu'-plinsu'

„Iată pe pînă un grădinar stropind răzoarele cu flori. Unda de apă ce țîșnește din furtun cade pe ramurișul copacilor, pe straturi, pe iarbă, pe potirele florilor și frunzele tresar imbroscate cu stropi. Un băiețandru zdrențaros, pe fața căruia se lățește un zîmbet sîret, se strecoară la un moment dat în grădina și, apropiindu-se pe la spatele grădinarului, pune piciorul pe furtun(...) și iată că în clipa cînd omul duce „la nas“ capul furtunului, să vadă dacă nu cumva s-a astupat, băiatul ridică brusc piciorul și suvoiuil îl lovește pe grădinar drept în față cu atîta putere, încît îi se pare că stropii se vor revărsa și peste tine, și fără să vrei te trăgi într-o parte...”

Cam așa ar fi arătat (aproape decupat) întîiul scenariu de comedie cinematografică imaginat (era de-ajuns) de Louis Lumière. Textul mai înainte citat trădează însă mîna unui profesionist al scrisului. El nu e altul decît Maxim Gorki și rîndurile sale sînt doar o relatare jurnalistică de senzație oferită în 1896 unui ziar din Rusia.

Dar... la modul ideal, „scenaristul“ Lumière—Gorki ne îngaduie să tîlmăcim mecanismele umorului cinematografic aflat încă sub semnul mirabilității. Noi vedem **Stropitorul stropit** și... nu ridăm. Privim condescendent pelicula filmată ziua, dar, devenită, prin dese copii, „nocturnă“, încercăm să ne conectăm la vremea velocipedelor, la junețea Turnului Eiffel și

„Masca“ Jerry Lewis și mascata Shirley Mac Laine



nu izbutim. „Scenariul” e totuși coerent, interpretarea fără cusur, filmarea acceptabilă. Picăturile de apă — mie cel puțin — îmi par lacrimi. Filmul a început și el (ca mai toate ale lui) cu lacrimă, lacrimile. Iar convenția cel-l putea face viabil și de care era încă străin fusese, deja, inventată într-un oraș valah. Ploesci, desigur, sub magicul nume de **risu-plînsu**. Caragiale (I.L.) și Stănescu, ce pînă mai ieri ființa printre noi, dăduseră hîlarei formule **risu-plînsu** greutatea și gravitatea unui concept artistic.

Concept ce pune comedia de orice ambiție ar fi ea sub semnul deopotrivă al dorinței stenice de a ajunge prin ris la **bucurie**, cit și sub semnul suav al plînsului aducător de calmă ubilație.

Mustațile și alte accesorii

Ce s-ar fi făcut comedia cinematografică fără această magnifica piesă de arsenal greu: **mustațile**?

Ceva a rămas ireversibil pierdut: risul copilăros al Marelui Mut. Și nu se văd semne că ne apropiem de o nouă vîrstă de aur a comediei...

Ele, proliferate cu cele mai bizare deseme, au populat cu generozitate peiculele dinții. Nu erau doar nas-trușnice, ci (inca)timide. Și anonime. Apoi, vorba poetului, trebuiau să capete un nume. Au apărut **mustațile** Keystone, purtate cu fală(tăcută) de băieții lui Sennett, asemenea cozilor de cometă, pînă cînd pipirul Charles Spencer Chaplin a pescuit cu sagacea-i privire, într-un restaurant, una cu care s-a împroprietărit rapid. La o mustacioară grațioasă a asortat un baston subțire ca o baghetă de dirijor, fiind „generos” pînă la megalomanie doar cu vesmintele, ample, scroците a împodobi un burtos și, mai ales, cu pantofii, adevărate șalupe.

Comedia primea trup. Și vesmint.

Epilog la capitoul... **mustați**

Filmul e tînar, Dragul nostru D.I. Suchianu era mai bătrîn (cu trei luni) decît el și nu se fudulea. Filmul are o „biografie” ce seamănă, cînd nu se

suprapune, cu destinul avionului și automobilului. Toate trei aceste invenții au fost decisiv influențate de două perechi de — ați ghicit — muștați. Una purtată de un Kaiser neamț, zbirliță, ascuțită și una „copiindu-se” pe a lui Charlot, instalată sub nasul unui smintit zugrav austriac. Aproape o sută de milioane de morți! O Europă amenințată cu distrugerea! Intre Wilhelm și Hitler n-au curs prea mulți ani, dar — cel puțin pentru arta ori doar pentru industria filmului — ei au fost decisivi.

Multe splendori s-au risipit.

Au amuțit altele.

Și asta tocmai cînd filmul abia învățase să îngăime primele sunete.

Pentru mine, chiar dacă urmele războaielor s-au sters, ceva a rămas ireversibil pierdut: risul copilăros al marelui Mut. Risul credinței în speranță.

Am mai zîmbit, după ultimul (ultimul?) mare război cu Gérard Philipe, cu Bourvil, de Sica, Totò, Fernandel — prea puțin cu uluitorul Birlic — cu Etalx și de Funès, dar parca n-am mai ris, ștergîndu-ne furis, lacrima, ca atunci cînd Charlot își savura gheața, într-un ospăt printre ghețuri...

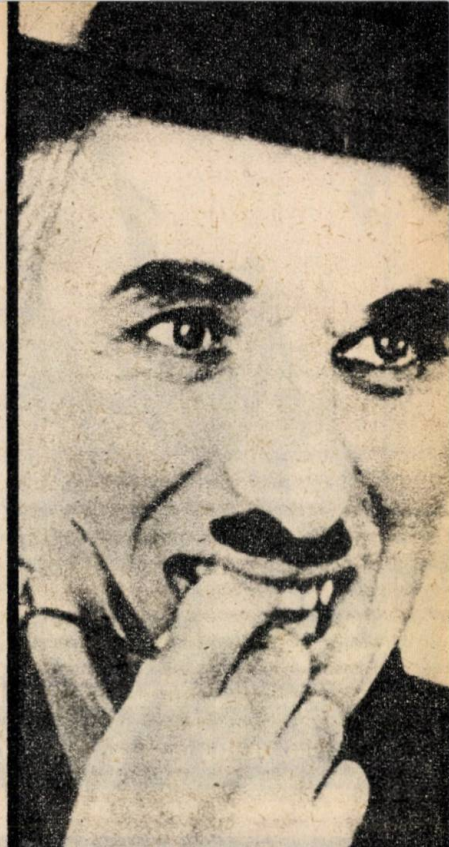
Nimic nu se ridică — repet, pentru mine — la înălțimea la care acel Mut se plasea în memoria planetei.

Și lucrurile nu s-au schimbat nici în deceniile din urmă. Și nu sînt semne că ne apropiem de o nouă vîrstă de aur a comediei. Deși am făptuit miracole. Am ajuns, de pildă, în Lună. Primii? Nu prea: ci **după** Meliès! Nu încetăm însă să trudim pentru recistigarea teritoriilor pierdute..

Anecdote cu „mai-vechii”

„Mai-vechii” nu-și topeau tot spiritul în faimoasele lor pelicule. Iată, aiese la întîmplare, cîteva întîmplări ce le confirmă hazul.

Invitat de H.G. Wells la casa lui de la țară, Chaplin petrece o noapte în



Risu'plînsu' lui Charlot

frig. Dimineața e întrebat cum a dormit.

Chaplin: „Foarte bine”...

Wells: „Mulți invitați s-au plîns ca e rece camera”.

Chaplin: „N-aș spune, rece, ci doar înghețată”.

Farmecul cu haz al Elvirei Popescu





Mai multe flori și grădinarul Pierre Etaix

De Funès, actorul-orchestra



Humphrey Bogart interviuat. La întrebarea dacă a făcut sport, răspunde:

„Acasă la John Huston, cu ani în urmă, am jucat fotbal, în salon cu un ananas. Petrecerea era, să zicem așa, foarte avansată...”

Tot Bogart: „În primele mele 34 de filme am fost omorât de 13 ori, electrocutat sau spânzurat de 12 ori și evadam din închisoare de 9 ori. Eu am inventat și experimentat cele mai noi modalități de a te ține de pîtec. Unele se mai folosesc și azi...”

Fritz Lang „are probleme” cu un actor ce refuză să execute un salt primejdios) de cascador:

Actorul: Nu puteți să-mi cereți să fac asta!

Lang: Ba da!

Actorul: Bine, dar dacă sâr, s-a zis cu mine!

Lang: Nu-i nimic, e secvența finală a filmului!

Myrna Loy primește o carte poștală de dimensiuni neobișnuite (trei metri și jumătate pe doi metri și zece). Expeditor: Clubul numit: „Vrem să ne însurăm cu Myrna”.

O „anecdotală” ceva mai amară, o mărturisire a lui **D.W. Griffith**: „Am făcut peste două sute cincizeci de filme și toată averea mea este ceasul pe care-l port la mînă”.

Și tot **Chaplin**.

Sosit într-o vizită la prietenii săi, Fairbanks și Pickford, el rostește grăbit: „Am venit să mînc cu voi. Aveți o fărîmă de pine și un strop de apă pentru mine?” Curînd, în eleganta sufragerie, Albert, majordomul amfitrionului i-a servit acestuia un pui fript iar lui Chaplin, pe un impozant platou, o fărîmă de pine și, într-un biet pahărel, picătura de apă cerută...

Fernandel, calul și cită comedie tandră!



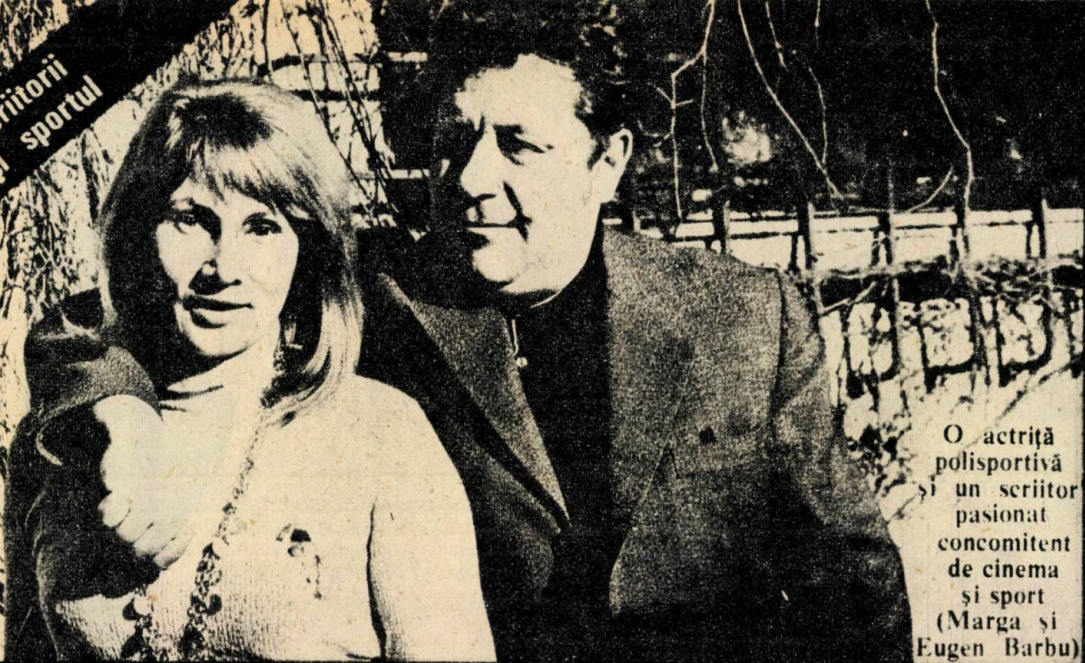
Nostalgie

Cât vom exista...
cât vom mai derula petalele alunge din sicrișele arhi-
velor de cinema
și vom exhuma pentru mirarea ochilor noștri ce s-au
mișcat și peste Gioconda, dar și peste Hiroshima
vom trece în timpii viitori
în secolul de-o pildă, 21
cu amintirea

unei epoci de eroic pionierat
în care comedia era, desigur **rege**, dar mai ales, **lege**,
alege dulce, blindă lege diafană ce face din noi smeri-
ții ei slujitori
și înainte de orice (și după orice)
oameni...

Gheorghe TOMOZEI

scriitorii
și sportul



O actriță
polisportivă
și un scriitor
pasionat
concomitent
de cinema
și sport
(Marga și
Eugen Barbu)

Foto: Ion Cucu

Sport și cinematografie

Cu ani în urmă, mă aflam undeva, în Grecia pe o veche pistă de atletism a unei arene antice. Nu lipseau urmele acelui teatru al sportului pentru că stadionul este o scenă, așa a fost și așa va rămâne. Gesticulația trupurilor este retorica protagoniștilor. Se poate vorbi chiar despre o mimică a atletului când e vorba de un efort final, cum o cursă de fond poate fi comparată cu o lungă tiradă a actorului. Aplauzele nu lipsesc nici în stadion, cum o săritură peste stachetă poate fi o metaforă a efortului fizic. În acel decor strălucit de pini, ruinat, dar nu părăsit imi puteam închipui strigătul de victorie al multimei, încurajările și mușchii încordați si, deodată, mi-am amintit de Olimpicii lui Montherlant și de Discobolul lui Miron în eternitatea lui. Iată, mi-am spus, cât de necesar ar fi un Muzeu internațional al sporturilor. Undeva, în lume, există silueta în piatră a finlandezului Nurmi și, dacă știu bine, filmele care au imortalizat cursele de fond ale titanului Zatopek sau în casele lor pentru a aginti urmașilor pe marele atlet.

Așadar picturi, sculpturi, ba chiar, piese de teatru amintesc marile figuri ale sportului, cum nu se poate spune că a 7-a artă a rămas mai prejos de celelalte. Muzica nu e absentă de la acest banchet al spiritului, dacă ar fi numai să ne aducem aminte de *Uvertura sportivă* a lui Paul Constantinescu și de *Rugby* a lui Honegger sau de *Simfonia Alpilor* care ar putea însoți filmul unei coborâri în slalom de pe virful unui munte. Nu e statuia ecvestră a lui Gattamelata o imagine protocronică a unei întreceri de forță, fie ea și războinică? Dar carurile de

pe unele metope nu amintesc avant la lettre întrecerile de sulky? Alea gigantilor de la Angkor nu aduce ea, cu puțină bunăvoință, cu un echipaj de skifuri? Platon nu era și el un atlet cistigător în unele întreceri? Artemis nu rămâne cumva patroana trăgătoarelor cu arcul? Nici artiști de mai încoace nu și-au refuzat subiectele pe teme sportive: Bourdelle cu *Herakles* al său, *Amazoana* lui Briullov nu amintește și ea sportul hipic? *Hercule* al lui Canova nu are trupul unui haj-

De ce n-am face
o istorie
a sportului
românesc
pe celuloid?

terofil? *Arcașul* lui Ion Jalea nu este și el o operă dedicată sportului? Leonardo da Vinci a sculptat și el statuia ecvestră a lui Sforza, *Davidul* lui Michelangelo e un atlet, *Doriforul* lui Policleet mi se pare un aruncător cu sulița sa.

Să ne oprim aici. Așadar ce ar trebui să fie cinematografia în raport cu sportul? Un Muzeu de imagini în mișcare, un aide-memoire pentru statisticieni și, mai ales, o colecție a marilor figuri de sportivi pe care i-am avut.

Sper că cinematografia noastră a conservat nu numai fazele de fotbal ale derbiurilor de mai an: Venus — Rapid; Ripensia — CAO, Unirea Tricolor — Juventus și altele în care noi, cei mai vechi, putem să ne reîntîlnim cu tinerii de atunci: Dobay, Bodola, Cotorman, Baratk, Humis, Filotti, Marian, Mircea David, Pavlovici, Petrowski, Ozon și alți așa ai balonului rotund. Nu pot fi uitați: Moina, Iolanda Balas, Soter, Năstase, Patzaichin, Nadia Comăneci, dar, vai, câți ar mai trebui înșirați aici? Mari sportivi, luptători exemplari pentru gloria sportului românesc!

Recordurile de pe ANEF, Balcaniadele acelea frumoase, Internaționalele de pe Republici, marile partide de baschet și volei de la Floreasca, neuitatele victorii ale echipelor noastre de fotbal: Steaua, Dinamo și U-Craiova imi persecută memoria. Avem cronicari sportivi excelenți, de ce nu am face o *Istorie a sportului românesc* pe celuloid, conservând astfel momentele de grație ale stelelor arenelor. Ce ne împiedică să turnăm mai multe filme cu subiecte din lumea aceasta peștrită a sportului, atât de pitorească? Scriitorii care i-au dedicat pagini numeroase există destul. Există însă, mai puțină, curiozitatea cinematografică pentru acest domeniu și nu înțelegem de ce! Este practicarea sportului un lucru nociv? Nu folosește această activitate educativă nimeni? Atunci de ce nu deschidem un front mai larg filmelor atât de așteptate de către marele public?

Curaj!

Eugen BARBU

Iar ca sentiment, un cristal

cineştii
şi sportul

La început a fost...un sportiv (Ivan Patzaichin) cu succesele sale (multiple titluri de campion)... Apoi o poezie (de Odyseas Elytis) simplă şi profundă ca orice poezie bună... Şi, apoi... un film minunat (de Ovidiu Bose Paştina)...

Un dreptunghi de lumină pe o suprafaţă opacă, vinată. O fereastră... Balansându-se în ritmul unor paşi sacadaţi, camera de luat vederi — ochi egal iscoditor — avansează în perimetrul auster al unui cantonament. Încăperi reci, neutre, vidate de orice prezenţă (pentru o fracţiune de secundă doar, în plan depărtat, se supraîmpun câteva siluete stinghere). Iniţierea în ezotericul joc prezenţă-absenţă continuă. În atmosfera glacială persistă închietant rumoarea cotidiană.

Liniştea interioară dobândită odată cu sentimentul împlinirii unui destin individual. Emoţia, da, s-a cristallizat definitiv. Dimensiunea tragică e inerentă oricărui sfârşit... S-a produs însă acea inestimabilă sublimare a ideii de voinţă, de dorinţă care asigură imanenţa, ciclicitatea oricărui fenomen, a perpetuării vieţii pe pământ.

Universul vizual e continuu dublat de stranii, astrale configuraţii sonore: zgomote decantate sînt repotenate melodic, semnificaţii tonale impun echivalenţe semantice sporite. Transfuziunea vizuală e continuu dublată de realităţi documentare, în planul ficţiunii şi al noţiunilor abstracte e facilitat de aportul specific al limbajului filmic care, caichiind o poetică sintaxă, descrie limpede un exemplar iti-

nerar existential **dus-intors**... Filmul e dedicat nu neapărat celor pasionaţi de tainele sportului, ci tuturor aceluia ce au răbdare să reflecteze la semnificaţiile unui eseu cinematografic nutrit de versurile unui poet din patria olimpiadelor:

„După-amiază
Şi imperiala sa singurătate
Şi tandreţea alizeelor sale
Şi aura sa cutezătoare
Nimic să nu vină Nimic
Să nu piere

Toate frunţile libere

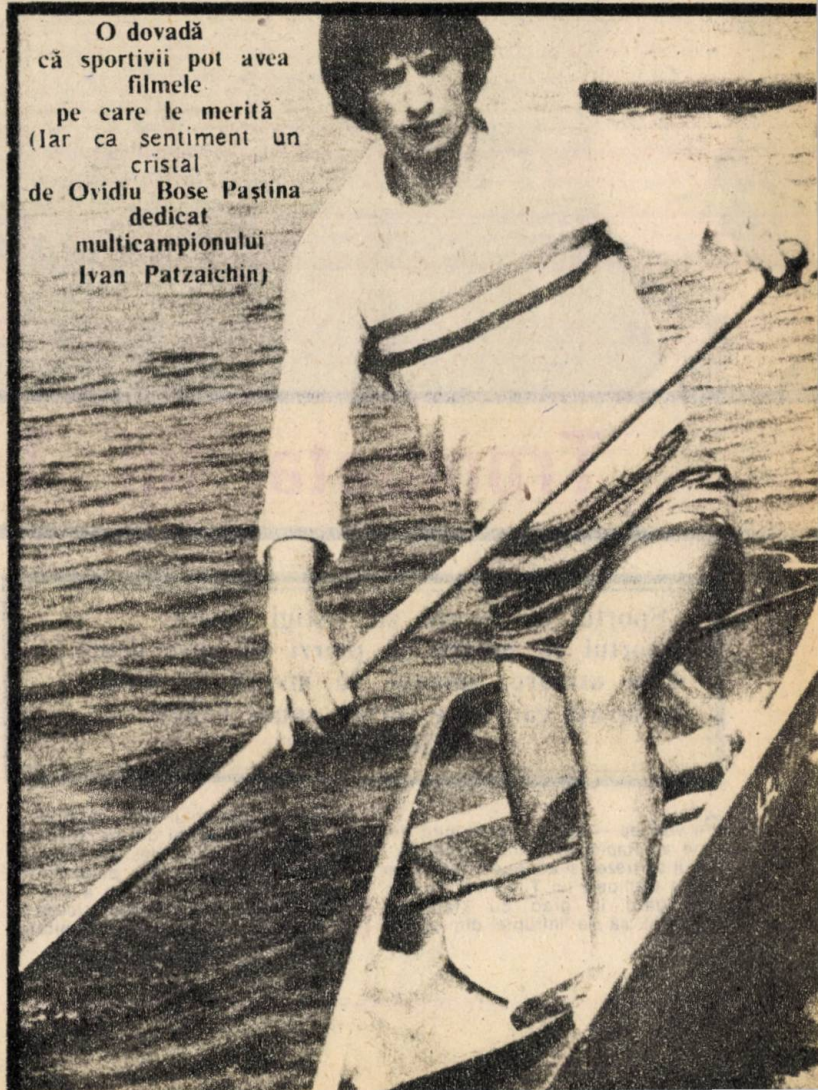
Iar ca sentiment, un cristal”

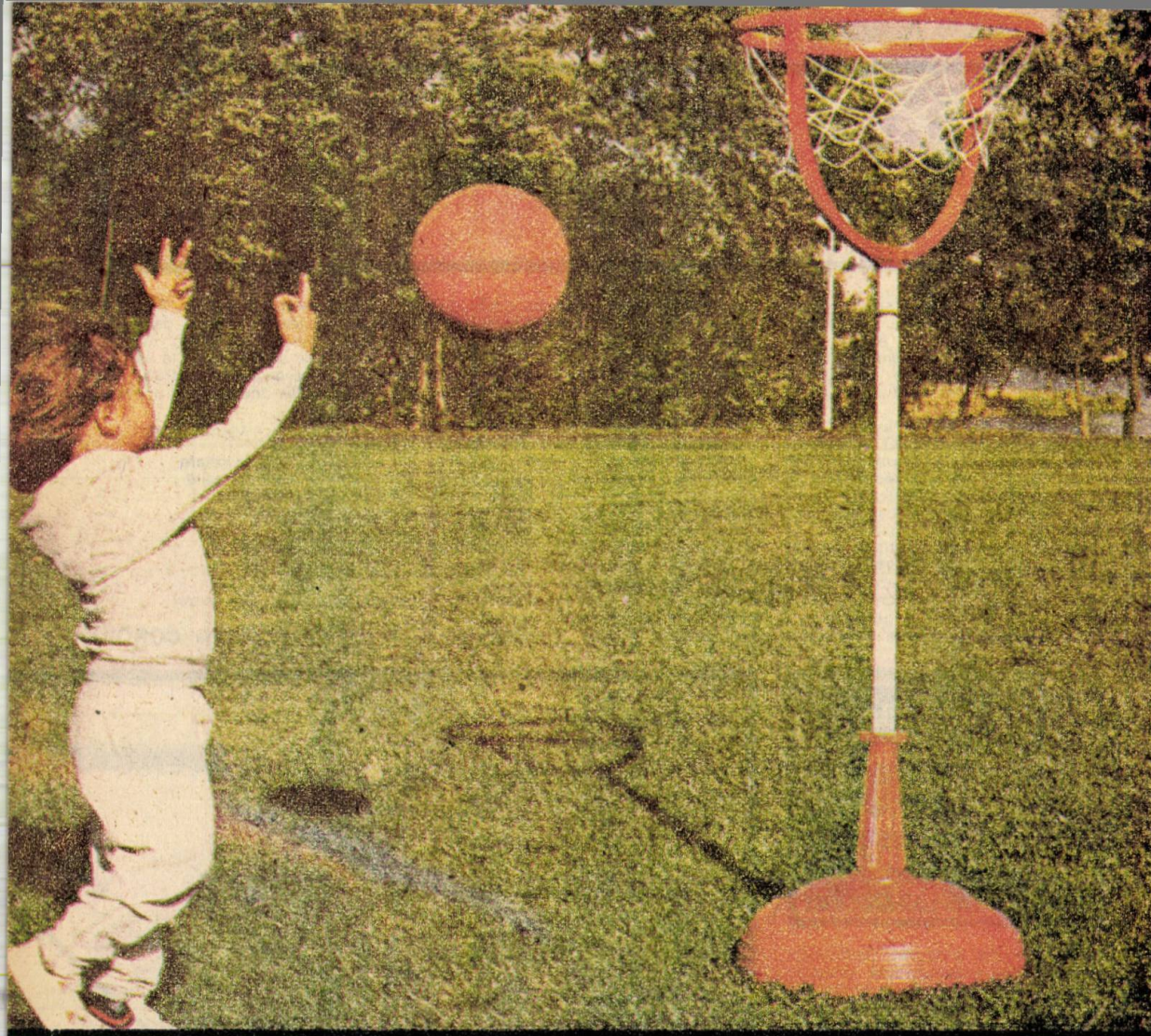
Iriha COROIU

În oglinda
ecranului,
dar
şi în oglinda
strălucitoare
a apei

Mediul coercitiv e parăsit. Se alunecă vertiginos pe o translucidă întindere de apă. Din oglinda plumburie, trumpe în forţă o fiinţă. Liniştea se resorbe într-o primară **respiraţie**. Un strigăt de efort, un strigăt de încurajare reverberază la unison. (Şi se va repeta obsedant.) Simbolic moment al naşterii unui mit... Urmează o recapitulare a genezei. Instantanee diverse, fotografii inlanţuite (doar fotografii) refac biografia eroului. Li se adaugă imagini filmate în deltă, printre pescarii din rîndul cărora s-a desprins, luîndu-şi **zborul** spre culmile performanţei. **Trezirea** la viaţă, conştientizarea aspiraţiei aici s-a petrecut. Cîteva detalii de muncă aspră evocă truda, **efortul** comun. Larva competiţiilor e astfel eludată. E eliminată intenţionat şi frecvenţa, abuziva supralicitare a interviului, a cuvintelor de prisos. Eroul nu articulează nici un cuvînt, dar chipul, ochii vorbesc infinit... Brusc, ecranul se metamorfozează într-un tablou de afişaj electronic. Laconică însuşire de date, recorduri — uimitoare. Curba ascendenţei refuză spaţiul strîmt al monitorului. Dar campionul se apropie — firesc — de **sosire**. Abia acum aparatul îl fixează în cadru şi-l urmăreşte refăcînd propriul drum de luptător pe firul apei. Doar el şi caiacul său... Gloria a expiat. Nu însă şi omul. El îşi conduce ambarcaţiunea senin şi liniştit.

O dovadă
că sportivii pot avea
filmele
pe care le merită
(Iar ca sentiment un
cristal
de Ovidiu Bose Paştina
dedicat
multicampionului
Ivan Patzaichin)





Trompeta lui Tudorică

„Sportul te învață să câștigi cinstit.
Sportul te învață să pierzi în mod demn.
Prin urmare, sportul te învață de toate,
te învață cum este viața”, spune Ernest
Hemingway

Pe vremea — ehei! — strălucirii depline a „Rapidului”, când întreg Giuleștiul se trezea și adormea după cum hotăra trompeta lui Tudorică, Teatrul aflat gard în grad cu stadionul a încercat să se înfrupte din pomul

laudat al sportului-rege, punind în scenă o piesă cu și despre fotbaliști. Hotărîrea a luat-o, desigur, COM-ul Teatrului Giulești, dar paternitatea ideii aparține bunei mame a dramaturgiei tinere, Elena Deleanu (ceea ce ar impune sintagma **maternitatea**

ideii, imposibilă însă, fiindcă ideile, în logica limbii noastre, nu pot avea decât un **pater**). Pe atunci (iarăși ehei!) mi se jucau, cu oarecare succes, două piese la teatrul dintre șine și tribune; cunoscându-mi-se și antecedentele de crainic-reporter, am primit comanda ferma de a întocmi cu grabă o comedie cu fotbaliști. La prima vedere, opțiunea teatrului părea întemeiată. La o cercetare mai adîncă, s-ar fi văzut că, totuși, nu s-a ales pîxul cel mai îndreptățit. Mai întîi pentru simplul motiv că n-am fost (și nu-s nici acum) în stare să scriu comedie-comedie, subsemnatul respirînd în voie doar acolo unde pe toate le-ncurcă și le descurcă dumnealui **Risu-plînsu**. În al doilea rînd, moralul crainicului-reporter era ferfinit de-a

binele; ursitoarele îi făcuseră microfonul, dar într-o perioadă în care fotbalul nostru — ca să vorbim elegant — **se căuta pre sine**. Din căutare în căutare, din bătaie în bătaie, s-a ajuns la acel nemaipomenit 1—7 de la Zürich, pe care tot eu am avut plăcerea să-l aduc la cunoștința urechilor Dvs., pe bună dreptate neîncrezătoare. Aveam vreo 20 și ceva de anișori. Tot stivuindu-mi-se în suflet amarăciunea altor înfringeri și constatând cu nemăsurată uimire că, în fiecare asemenea nefericită împrejurare, cel mai afectat era... crainicul-reporter, **băieții** ținându-se mai departe de șotii, dându-și foc la șireturi și înminându-i nedumeritului Rica ghemotoace de hirtie pe care să le arunce pe fereastra avionului (eram la 10 km. înălțime!) mi-am zis că ceva nu-i în regulă și că noi, cei din afara fotbalului, investim (sufletește) prea mult într-o afacere păguboasă din naștere. Voi fi avut, atunci, ceva-ceva dreptate; oricum, cota entuziasmului „bătea” pe aproape de zero. Într-o asemenea strălucită stare, hai să scriem comedie. Eroii adevați, îmi ziceam, sînt și nu sînt cei de pe gazon. Fluvii de suferință șiroiesc și se despletesc și se-adună mult mai abilit în zona pururi agitată în care vislesc suporterii de toate categoriile.

„Bursa” zvonurilor, jocul culiselor (citiți: **vestiarelor**), actele de uimitoare generozitate, învecinate direct cu meschinăria și vedetismul agresiv, buna credință aseasonată cu destule „filmări combinate” — toate la un loc oferă motiv (dar și pretext) de suferință și bucurie și avînd și desnădejde cam cit o liliadă cu subsoi cu tot. Pleasa a ieșit destul de subțirică, regizorul a tăiat o treime din text (!) și, desi pe scenă evoluau unspe băieții frumusei în chiloțel ADIDAS, tot **cădere** avea să se cheme reprezentarea cu „Fotbal!” pe scena Teatrului Giulești. Abia atunci m-am ambiționat! Și amintindu-mi că, ades, ce nu rabdă scena preia ecranul (și invers), hai la Buftea. Scenariul l-am lucrat cu Andrei Blaier, cel mai micalit regizor din România. Ne lega o mai veche prietenie, întemeiată pe eșecul unui scenariu după „Simbătă la Veritas” (eșecurile cimentează amicitțiile, succesul le macină iremediabil) și, mai ales, pe aceeași atitudine față de sportul-rege, căruia intenționam să-i dedicăm o **satiră binevoitoare**. Să mă explic: chiar dacă fulguranta mea carieră de fotbalist s-a încheiat umilitor la „Dinamo” Suceava (eram portar și, urmărind, cu soarele în ochi, o mingă „plouată”, m-am izbit cu capul în bară, fiind, apoi, scos din poartă cu targa și dus direct la „Salvare”...), desi cea de crainic-sportiv m-a obligat la un apăsător și etern **lamento**, despre care v-am vorbit ceva mai sus, totuși, nu știu de ce, nu știu cum, nu știu cit, se păstrează într-un ungher ascuns al inimii un strop de dragoste pentru pirdalnică de joacă numită fotbal. Antecedentele nu explică nimic, dimpotrivă. Dar, se știe, unde-i iubire, nu încap argumentări exacte și măsurători precise — iubești și atît... Fixăm locul de filmare la Buzău, oraș proaspăt recordat la „înalta tensiune” a marii performanțe, intrucît „Gloria” tocmai intrase în „A”. Cum intrase — asta-i subiectul unui alt film, fiindcă acel 11 metri acordat pe ploaie în me-

ciul hotărîtor cu Galațiul (disputat la Buzău) a fost, zic eu, mai mult decît sublim. Visele buzoienilor erau bîntuite, noapte de noapte, de rotogoala cu picățele căreia i se zice, doct, **balon**, în loc să i se spună românește, pe numele adevărat, adică, nu-i așa, **minge**. Cunoscînd zăcamîntul de ingenuitate teaurizat în persoana lui Rica Răducanu (pe care l-am ajutat să-și cumpere, în bazarul de la Istanbul, un minunat pulover alb, ornat cu

exponate — de pildă, **buduroi**, or **scăfirnac**), „somnul” echipei oaspete agrementat de păcăniturele pikhamerelor ce spargeau toată noaptea asfaltul pus cu o zi înainte **flash-back**-urile sepie, în care ne vedeam copilaria și maidanul și „balonul” de cîrpă, evoluția crainicului-reporter (știu eu la cine m-am gîndit), totdeauna dispus, între două faulturi, să trîntească o maximă din La Rochefoucauld... Totul pentru fotbal — a fost un firm făcut cu dragoste și într-o perpetuă stare de voie bună. L-am revăzut de cîrînd. Copia, în starea a cincisprezece, cu o bandă sonoră gîlîită și stropsită, trezește aceleași hohote în cascadă ca la premieră... Lumea soccerului fiind necuprînsă și mereu capabilă de noi surprize, am cercetat-o și din alt unghi: fotbalul văzut de... soțiile jucătorilor. Un regizor, Alecu Croitoru, total opus (ca fire și mod de exprimare) precedentului, a substituit discreției propuse de Blaier exuberanța și explozia temperamentală, filmul („Am o idee!”) menținîndu-se, totuși, în același registru al ironiei blajine. Și pe măsură ce se fazează în stratul util al miezului fotbalului nostru cel de toate zilele, apar sumedenie de filoane noi. Nu numai decît de comedie. Toate, exploatabile. Le va veni, poate, rîndul cîndva. Deocamdată, în **miuțele** cîmpe pe plaja ori în meciurile îndrîjite de la Costinești, simt că mi se înjumătățește răsufliarea după a treia cursă pe extremă. Nimic de făcut: fizic, fotbalul se depărtează de generația mea. Vrînd-nevrînd, nu ne rămîne să-l abordăm decît ca spectacol, fenomen social, mit, etcetera. Poate că, tot depărtîndu-se, se va înfiripa mai decis pătura, topindu-se contururile și așa șters, lunecoase, alburii, ale copacilor.

Mircea Radu IACOBAN

**Eșecurile
cimentează
amicițiile,
succesul
le macină
iremediabil!
Așa să fie?
Și în sport?
Și în cinema?**

patru imenși trandafiri roșii) l-am luat în distribuție. La Buzău, a fost bomba zilei. Cum dădea colțul, cum îl luau în primire o mie de presupuse rubedenii, care, nesciînd că **Răducanu** e numele de botez al portarului rapidist, se dădeau cîmotie și se ofereau imediat să organizeze o sindrofie în cinstea lui Rica, ori, macar, să-i înmîneze pe loc o canistră de **Pietroasele**. Pîna la urmă, filmul s-a rotunjit bînișor, propunînd cîteva secvențe memorabile: vizita arbitrilor străini la muzeul de etnografie (unde i se traduceau cu promptitudine denumirile diverselor

Foto: Ion Cucu (din volumul în pregătire „O istorie a literaturii române în imagini”)

În obiectiv: fotbalul
(Fănuș Neagu, Gheorghe Pituț, Ștefan Mihăilescu)





Știați că înainte de a deveni „unchiul nostru”,
Tati a debutat ca mim sportiv?

Cît timp ești sănătos

Cine a văzut *Vacanța domnului Hulot* nu poate uita senzaționala secvență oferită de Tati pe terenul de tenis al vilegiaturistilor. Mulți dintre spectatori au încercat acasă să reconstituie mișcările nemaipomenitului „serviciu” cu care dl. Hulot își dezarma adversarii, mărcind un pas după altul — dar n-au reușit. Numărul acesta fusese chibzuit și rotat ani de-a rîndul.

Jacques Tati, în al cărui tip de comic istoricii de film regăsesc vina lui Max Linder și a lui Buster Keaton, era — ca și acești iluștri predecesori — un „rupt la toate sporturile”. Practicase încă din adolescență boxul, călăria, fotbalul și tenisul. Într-o scurtă ședere în Anglia descoperise frumusețea rugby-ului. Dar, indiferent pe ce fel de teren se afla, „ascult dialogurile, observ ticul, amănuntul, felul de-a fi ce dezvăluie la fiecare individ personalitatea”, mărturisea sportivul-artist. Nu e de mirare, deci, că debutul său în teatrul parizian de cabaret a constat, tocmai, într-o serie de pantomime inspirate din aceste sporturi. Cabotineriile portarului umilit de primirea unui gol sau dimpotrivă-triumfător, ale tenismanului ce-și lucrează serviciul (exact scena din *Vacanța...*) sau ale boxerului ce are probleme, erau prezentate cu un

**Pipa din colțul
gurii
nu contravine
normelor
sportive.
E întotdeauna
stinsă**

umor elegant, prin care răzbătea ironia la adresa sportului sau a mediului de suporteri. Numărul de cabaret al lui Tati era, pare-se extraordinar. El i-a permis comicului nu numai să trăiască — pînă a se impune în lumea filmului cu lung metrajul *O zi de sărbătoare* (1948) — dar chiar să finanțeze cîteva scurt metraje pe teme sportive. *Oscar-campion de tenis* (1932, Se caută o brută (1933) — satiră la adresa catch-ului și *Lucrează-ți stin-ga* (1936), unde este vorba, ați ghicit,

despre box — toate interpretate de Tati, constituie adevăratul său debut cinematografic, multă vreme nerecunoscut, considerîndu-se a fi simpla înregistrare a unor pantomime. Căci, din nefericire, acest comic ce înțelegea să-și construiască filmele pe baza regulilor de aur ale cinematografului mut și dispensîndu-se de dialoguri, nu a fost acceptat ani de zile de distribuitorii ce confundau comedia cu gălăgia.

În sfîrșit, odată cu *Vacanța* (1952) apare și domnul Hulot. Înalt, voinic, dar departe de-a fi greci, dimpotrivă, elastic, gata să plutească în vazduh, personajul ține să ducă o viață sănătoasă. El nu se îngheșuie nici în trenurile nici în autobuzele sufocante ale verii, ci călătorește într-o tîrtăreață ce fișie, păcăne, zăngăne, mereu pe punctul de a se risipi în frînturi de părți componente. Sonorul vehicul, de care lumea ride, este o decapotabilă, așa că Hulot respiră aer curat și admiră peisajul, fără să dea socoteală cuiva și se oprește unde vrea. Unde vrea el — sau mașina. Că, în căutare de vulcanizator... Hulot intră într-un cimitir, scapă cauciucul pe jos și frunzele ude se lipeșc de acesta formînd o insolită coroană, pentru care participanții la înmormîntare îi mulțumesc călduros, aducătorului — asta e o altă poveste...

Domnul Hulot este un neîndemînic, dar, atenție! uitați-vă mai bine, ca să descoperiți cu cîtă suplețe (derivată din îndelungata sa experiență de mim), execută Tati aceste stingăci generatoare de gaguri. Iată-l pe plaja. A făcut baie și (în Normandia marea e rece și cînd bate soarele) este cazul să se șteargă. Cu cîtă convingere manevrează Hulot prosopul, de sus în jos și de jos în sus, făcînd, între timp, și cîteva genuflexiuni, fără a-și da seama că între prosop și spatele său este un stîlp pe care îl freacă meticulos! Ceilalți vilegiaturisti sînt amuzați de bizările acestui individ, unii chiar fac acel semn cu degetul la timp, că vrea să spună că omul e țicnit, nici o persoană de sex feminin nu acceptă să se suie în mașina lui Hulot, de teama ridicolului, cu excepția unei doamne de modă veche. Nu-l nimic. O simplă apariție pe terenul de tenis și Hulot se va răzbuna pe toți, umilindu-i cu imbatabilul său serviciu și pe tinerii mondeni și pe admiratoarele acestora.

Nici în *Unchiul meu* (1958) domnul Hulot nu se dezmințe. El cultivă cu încăpăținare bicicleta, pentru că nu simte la fel cu ceilalți, care visează automobile cu gadgeturi, adăpostite în garajuri hiperautomatizate. Reuniunilor simandicoase în vile vopsite în culori electrice, el le preferă miuța pe maidan cu copiii din cartier.

Trăind într-o lume tot mai tehnici-zată, descrisă cu ironie caustică în *Trafic* (1907), spre deosebire de marii comici ai filmului mut — care au folosit sportul numai ca sursă de gaguri, Tati a văzut în exercițiul corporal practicat în aer liber o modalitate de împotrivire, de rezistență în fața sedentarismului și a poluării caracteristice vieții moderne. Și ne-a explicat acest lucru în felul său propriu și inegalabil, cu umor și poezie. Veșnica sa lulea între dinți nu trebuie să vă amăgească, nu era o inconsecvență în viața sportivului Tati. Pipa era stinsă, servea doar ca semn de identificare.

Aura PURAN



Scriitorii și filmul

Un șut în ușa

Prim plan: o ușă. Alt prim plan: un picior încălțat cu o gheată. Gheata lovește ușa și o sparge. Plan american: autorul loviturii de picior, un tânăr fotbalist brunet și nervos. Plan general: camera de lucru (modestă) a unui scriitor. Acesta — mic, slab, chel și cu ochelari de miop (minus 7) — bate la mașină. Când i se sparge ușa, îi cad ochelarii. Apoi se ascunde sub birou. Plan general și apropiat: fotbalistul se apropie de el.

Gros plan: privirea fotbalistului, ca și cum s-ar uita la un vierme.

Fotbalistul: Dumneata ești umorist. Cutare?

Scriitorul: Da. Cu ce vă pot fi de folos?

Fotbalistul: Dumneata ai scris, recent, o schiță despre mine.

Scriitorul: Excluz! Te văd pentru prima oară în viața mea.

Fotbalistul: Mai grav: ai și publicat-o. Am revista la mine. (Scoate revista). Începe așa: „Fotbalistul Dî, adică d și punct, intră, într-o luni dimineată, în...”

Scriitorul: Dar ce, pe dumneata te cheamă Dî?

Fotbalistul: Mă cheamă Deșu, deci e aceeași gîscă, și nu mă întrerupe. Deci: „Fotbalistul Dî... adică Deșu, nu? — intră, într-o luni dimineată în restaurantul „Ghiocelul” și se rezezi cu frenezie asupra unui litru de vin alb și sec”. Restul nu mai e nevoie să-l citesc, îl cunoști. Ce reiese din cele de mai sus? Că noi, jucătorii, sintem niște derbedei, niște haimanale, niște bețivani și niște inculti. Dumneata ai cunoscut pînă acum vreun fotbalist în carne și oase?

Scriitorul: Nu. Doar pe micul ecran. Fotbalistul: Atunci de ce faci afirmații insultătoare? De ce scrii despre fotbalisti dacă nu-i cunoști personal? De ce nu scrii despre colegii dumitale sau despre rudele dumitale, despre părinți, unchi, cumnați și veri? Ia zi, ai stat vreodată în cantonament de marți pînă duminică, urlînd de plictici-

pierzînd zece deplasări externe, egale cu cîșpe ghiuluri și două video? Te-a lovit vreodată cineva în tendonul lui Achile-grecul? Ai făcut vreodată operație de menisc? Ai ieșit vreodată pe gazon la sfîrșit de noiembrie sau început de decembrie la minus cinci grade, în maiou și chiloți, în penultima și ultima etapă a turului, să simți cum ți se face creierul aspic?

Scriitorul: Nu.

Fotbalistul: Atunci de ce scrii aiurea? De ce ne ponegrești? Dumneata n-ai intrat niciodată într-un restaurant ca să bei un kil, de vin? Voi nu beți, mă, aștia, scriitorii?

Scriitorul: În concluzie ce dorești de la mine?

Fotbalistul: Să modifici porcăriia pe care ai scris-o! Acum! Pe loc! Altfel te calc în picioare! Te zdrobesc!

Scriitorul: Bine, modific.

Fotbalistul: Ai pix?

Scriitorul: Am. Uite, am să scriu așa: „Fotbalistul Deșu... adică dumneata, intră într-o luni dimineată, în Biblioteca Academiei R.S.R. și se năpusti cu frenezie asupra operelor complete ale lui Immanuel Kant”. Ești mulțumit?

Fotbalistul: Cine-i Manuel ăsta? La ce echipă joacă?

Scriitorul: E filozof.

Fotbalistul: Perfect. Mersi.

Scriitorul: Așemeni.

Plan american: fotbalistul iese prin ușa spartă, bombănînd: „fir-ați ai dracului să fiți de...”

Plan general: scriitorul renunță la scris și se apucă să repare ușa.

Scenariu pentru un film de mic litraj

seală de dorul familiei și al logodnicei, care se distrează, între timp, cu un doispe be la restaurantul „Baneasa”? Te-a lovit vreodată cineva la turloi, să urli de durere ca din gura de reptilă și să-ți blestemi tatăl care te-a zămislit și mama care te-a născut cu forcepsul într-un spital comunal? Ai stat vreodată cu piciorul în ghips sase luni de zile cu ochii în tavan,

Ion BĂIEȘU



Cassius Clay alias Muhammad Ali primea un onorariu mult mai mare pentru un meci...

„Un adevărat sportiv are afinități cu un artist. Amîndoi apar în fața publicului. Dar ei trebuie să uite acest lucru, să-și trăiască rolul cu sinceritate. Numai prin concentrare și voință ei se vor dăruia creației. Așa se învinge în artă și în sport” — spunea George Vraca.

Actori campioni

Francois Mauriac a numit secolul XX: „Acest straniu secol al sportului”. Scriitorul francez depășea limitele ironiei, renunțînd la sarcasmul său obișnuit, pentru a constata o realitate pregnantă a epocii noastre. Mauriac a confirmat pe alt plan, ceea ce limbajul sec, dar fascinant al statisticii, stabilește negru pe alb, că astăzi miliarde de oameni au urmărit pe ecranele magice ultimele Jocuri olimpice ca și campionatele mondiale de fotbal. Oricît dispreț ar avea cineva pentru ceea ce nu intră în sfera spiritului, trebuie să recunoască că asaltul terenurilor sportive este un fapt, că „mirajul stadioanelor” a depășit stadiul unei expresii gratuite sau extravagante. Sportul a devenit ceea ce un ziarist numea „fleacul cel mai important al lumii”, un fenomen social incontestabil cu tot cortegiul lui de veleități, pasiuni, reușite și înfringeri. Sportul este astăzi un recunoscut fenomen social, un drept al mulțimilor, un mijloc de cunoaștere și înțelegere internațională.

Temele clasice ale cinematografiei au fost un timp natura, dragostea, munca, moartea. După război, în special, li s-au mai adăugat una, tinăra, dinamică, generoasă — sportul. Numărul filmelor inspirate de lumea sportului e mare. Un cercetător vest german a inventariat — doar pînă în anul 1970 — nu mai puțin de 273 de filme cu temă sportivă și de circulație universală. Iar vedetelor sportului, ca și vedetelor muzicii ușoare, li s-au deschis porțile filmului.

Zina oglinzilor de gheață

Cînd blonda norvegiană Sonja Henie a apărut pe ecran în **Printesa X**, turnat în 1937, a fost imediat supranumită „Crăiasa vikingilor”, ecranul supradimensionînd gloria celei care a fost cea mai mare patinatoare din lume între anii 1926—1936. Antrenată de tatăl ei, campion mondial de ciclism fond, Sonja a cîștigat la 11 ani campionatul național, a participat înainte de a împlini 12 ani la Jocurile olimpice de la Chamonix (1924) iar la 15 ani a devenit campioană mondială. Și-a asigurat picioarele pentru suma de 375 000 dolari. A primit primele oferte de la Hollywood. Devenind steaua incontestabilă a celor mai fastuoase reviste pe gheață din lume, Sonja s-a transformat cu timpul într-un foarte avizat om de afaceri, dovadă fiind că numai pentru primele cinci filme pe care le-a realizat cu Darryl Zanuck a avut un cîștig de 25 milioane de dolari!

Căsătorită cu un compatriot, Niels Onstadt, cunoscînd deplina fericire pe care și — o putea dori un om. Sonja n-a reușit să atingă însă pragul celor 60 de ani la care spunea, glumind, că-și va recunoaște vîrsta. La

Campioni actori

13 octombrie 1969, o leucemie i-a retezat firul vieții și surisul cu care încintase o lume întreagă, ani de-a rândul. Dick Button, fost de cinci ori campion mondial și de două ori campion olimpic a adus un veritabil omagiu acestei mari sportive și artiste, spunând: „Unii ar fi poate înclinați să creadă că actualele campioane au dus arta patinajului la limitele ei superioare. Dar impresia pe care o produc evoluțiile acestor patinatoare își trage seva din neasemuită artă a Sonjei Henie. Vremea nu sta pe loc și experiența unui sportiv se perpetuează în creațiile altora. Nimeni nu ar mai putea repeta azi splendidele broderii pe gheață ale Sonjei. Dacă multe din figurile ei le recunoaștem în programul altor patinatoare, în schimb, nici una nu mai posedă acea desăvârșire în ținută, degajare totală, poziție mindră și totuși grațioasă a capului în timpul execuției, aterizarea abia simțită după executarea celor mai grele figuri”.

Tarzan

Orice îndrăgostit de natație, ale căui timpuri încep să încaruntescă, simte desigur un gust amar ori de câte ori află despre un nou record mondial. În natația anilor '80, aproape la fiecare sfârșit de săptămână, se doboară câte un record al lumii, campionii de azi ai bazinelor făcându-l uitat pe Johnny Weissmüller, „Invincibilul” anilor 20, care a pătruns la Hollywood prin neuitata serie a lui Tarzan.

Fabulosul Tarzan al cinematografilor, cu ale sale 57,8 secunde din 1927 nu s-ar putea califica astăzi în finalele multor curse feminine! În momentul de față există mii de înotători care înoată mai repede decât cel care, la timpul său, a fost considerat un semizeu.

Johnny Weissmüller înota într-un maiou greu (ud cîntărea patru kilograme), care îi strîngea nu numai soldurile, ci și pieptul, frîind înaintarea. Apa nu era încălzită la 24 de grade ca astăzi, iar tehnica „sparge — valului” nu exista. Eroul nostru folosea virajul plonjant, un procedeu nec plus ultra pe atunci, acum demult depășit, iar tehnica modernă a agățării blocului — „grabstart” — nu aparuse. Deci cele 57,8 secunde erau o excelentă performanță pentru un înotător care ignora antrenamentul ciclic, interval-training-ul și rezistența în regim de viteză, ca să nu mai vorbim de faptul că antrenorul său, William Bachrach, cînd îl vedea înotînd în zig-zag, deoarece liniile de apă nu existau sau nu erau marcate pe fundul piscinelor ca astăzi, își puneau sapca la extremitatea bazinului și-i epunea: „Acum, baiete, ca să mergi drept, uită-te la sapcă!”



...decît Brigitte Bardot pentru un film

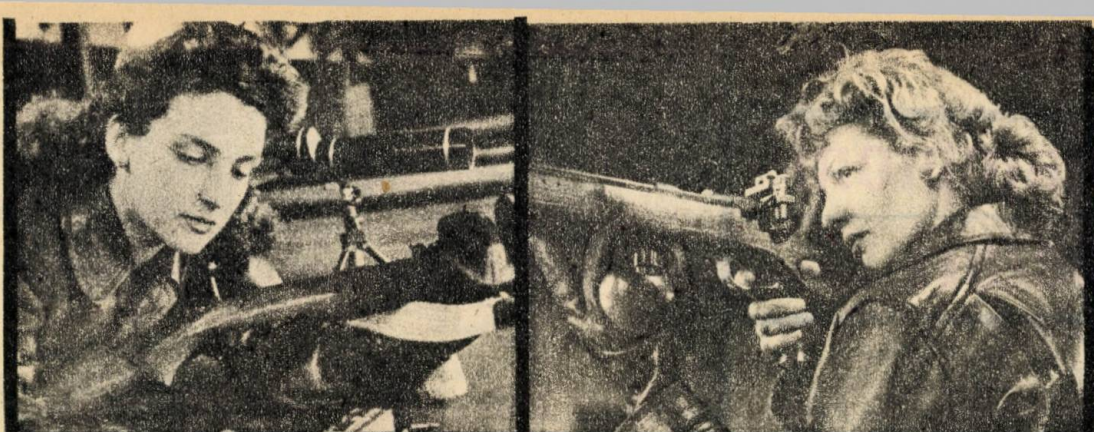
Fară îndoială, dacă l-am fi încredințat pe omul-maimuță unor mari antrenori ai natației moderne am fi avut un mare campion olimpic la Los Angeles. Oricum, Tarzan rămîne un prieten pe care nu-l putem uita, fiindcă — așa cum scria Romeo Vilara — salturile sale cu lianele de pe un arbore pe altul, lupta pe viață și pe moarte cu fiarele junglei și, în sfîrșit, rapiditatea cu care spinteca apa întrecînd crocodilii cu gurile larg deschise sînt tot atîtea motive de admirație pentru cinefili de ieri și de azi.

Cel mai mare

Ploaia cădea asupra Londrei, între două averse ale dimineții de 6 august 1966, soarele suridea galben apoi se ascundea poznaș în spatele norilor. În ciuda cerului său schimbător, Londra rămîne unul dintre orașele cele

mai atrăgătoare din lume.

În apropiere de Leicester Square, domnea în această dimineață o agitație neobișnuită. În fața cinematografului Odeon, poliția calare îndruma mulțimea, iar alți polițiști verificau cu atenție intrările. Personajul care oprise circulația vehiculelor și-i făcea pe agenți să zbiere avea Cassius Clay. Pentru nu știu ce sumă, mai mare decât primea Brigitte Bardot pentru turnarea unui film, Clay venise să-l snopească în bătaie pe englezul Brian London. Acesta avea deja crampe din cauza frigului, în timp ce mindrul Cassius era plin de farmec, de amabilitați. London îl întinse o mină moale, o mină pe care Clay se făcu că nu o vede. Gestul său făcu să se ridice un vult de proteste în sală. În chiloți albaștri, cu o singură privire, Clay îmblinzi publicul.



Carmen Stănescu și Lia Şahighian, nu într-un film de aventuri, ci așa cum arătau când au câștigat titlul de campioane naționale la tir

Un an mai târziu, aceiași ochi de catifea sfidau niște domni foarte gravi, foarte severi care îi trîntiseră cinci ani de închisoare (pedeapsa pe care nu a executat-o) pentru că a refuzat incorporarea militară și plecarea sa în Vietnam. Privat de titlul mondial al supergreilor, el si-a recuperat licența de boxer abia în 1970, iar în 1971 Curtea Supremă a S.U.A. i-a recunoscut statutul de „persoană cu conștiință”. În 1974, Cassius a redevenit campion mondial, titlu pe care apoi l-a pierdut (pe ring) pentru a-l recîștiga a treia oară.

După propria sa declarație, un incident petrecut în 1960 i-a influențat toată viața. Dorind să-și sărbătorească titlul olimpic cîștigat la Roma, la revenirea în Statele Unite, si-a invitat părinții la restaurant. Acolo nu au fost serviți pe motiv că sînt negri. Trăgînd învățăminte din această întâmplare, Cassius Clay a aderat în 1964 la „Black Muslims” (Musulmanii negri) alegîndu-și numele de Muhammad Ali.

Ținînd capul sus, chiar cînd, după condamnarea sa, toată America îi arunca disprețul în față, el spuse acuzatorilor săi: „Mi-ati luat totul Totul,

înafară de onoare. Dar ce importanță are totul față de faptul că eu cred în justetea cauzei pe care o apar? Nu sînt un copil al urii. N-am sufletul negru, cum se pare că va imaginați. Dacă vreți, aplicați-mi legea voastră. Dați-mi o bucată de pîine, o bardacă de apă, trei metri cubi de aer pe zi și zece metri pătrați pentru exercițiile mele fizice. După aceea, aduceți-mi pe noul vostru campion al lumii și vă asigur că el va fi acela cu picioarele de plumb!”

Famosul Cassius Clay — Muhammad Ali a interpretat pe ecran cîteva episoade semnificative din cariera sa unică, în filmul intitulat **The Greatest (Cel mai mare)**. S-ar fi putut oare un titlu mai bun pentru un om ca el?

Un alt fost purtător al herminei albe la box, Laszlo Papp, unul dintre cei mai valoroși pugiliști amatori din istorie (de 3 ori campion olimpic — în 1948 la categoria mijlocie, în 1952 și 1956 la categoria mijlocie mică — de două ori campion european — în 1949 la mijlocie și în 1951 la mijlocie mică) a fost interpretat filmului maghiar **Mînușile grele** care prezintă viața acestui mare sportiv.

Alți campioni ai boxului au interpretat pe ecran roluri mai mult sau mai puțin episodice: Max Baer, Ray „Sugar” Robinson, Tiberio Mitri, Archie Moore, Nino Benvenuti, Carlos Monzon, Marcel Cerdan.

La noi, actorul Mihai Vasile Boghita a fost component al echipei de box a clubului „Steaua” la categoria grea, de mai multe ori selecționat în echipa națională.

Poeții riscului

Probabil că dintre toate cuvintele de pe acest pămînt pe care le aude un cascador, nici unul nu are puterea de a-l face să se concentreze atît de mult cum îl face cuvîntul „Motor”. Oricît ar fi de epuizat fizic, oricît de adîncă ar fi în el oboseala, în clipa cînd aude „Motor” se înviorază brusc și e gata să înfrunte necunoscutul pe care l-a studiat și l-a calculat pînă atunci.

Cascadorii au apărut ca o necesitate a cerințelor înalte ale cinematografiei contemporane. Acești oameni temerari, necesari pentru dublarea vedetelor în timpul filmărilor periculoase, în momentele de mare acțiune și dramatism, sînt personajele din umbră care duc greul secvențelor

pline de risc și neprevăzut, anonimiile ale căror nume se trec rar pe genericul filmelor, dar ale căror merite în realizarea lor nu sînt cu nimic mai prejos decît ale eroilor principali.

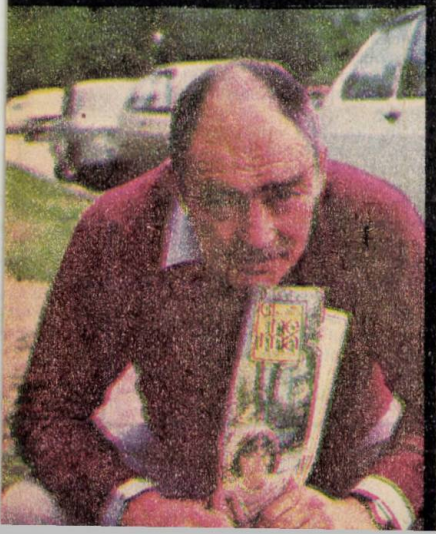
În majoritate foști sportivi, marii cascadori, intrați deja în legendă, au pătruns prin porțile din față ale cinematografiei, innobilînd această profesiune și ridicînd-o la rangul de artă. Una dintre cei mai celebri a fost francezul Gil Delamare — care de la 11 ani călărea, juca baschet, rugby, fotbal, în liceu învățase înotul, iar în armată judo și conducerea auto în care era un adevărat as. În anii grei de perfecționare, a învățat boxul și a dobîndit brevetul de pilot devenind chiar parasutist de performanță. Cascadoria, profesiunea sa îndrăgită, i-a adus renumele dar și — ca atîtor alți asemenea lui — sfîrșitul prematur. Cîntecul său de lebedă a răsunat la puțin timp după moartea sa. La Paris a apărut cartea la care a lucrat pînă în ultimele lui zile. „Le risque est mon métier” (Riscul este meseria mea), în care își expune cîteva din principiile care l-au călăuzit în timpul scurtei, dar tumultuoasei sale vieți.

La noi, doi maeștri ai sportului,

Cezara Dafinescu a fost campioană — juniori la săritura în înălțime



Un alt actor-campion: Mircea Albulescu, fost alergător la „cursa cu obstacole”



rugbistul Dumitru Ghiuzelea, aripa de excepție în 15-le național și în cel al clubului „Dinamo” și atletul Nicolae Rașcanescu, campion balcanic în 1957, campion și recordman național la aruncarea ciocanului, se numără alături de alți sportivi, printre cascadorii cinematografilor noastre.

A fi cascador este mai mult decât un om care-și riscă viața într-o căzătură de pe o terasă aflată la 20 de metri. Este omul care trebuie să-și educe gândirea și reflexele, ca să acționeze așa cum îi cere meseria, încât tot ce face să fie firesc, natural și nu în ultimul rînd, filmic.

Familia rugbiului

Cînd vorbești despre barbații adevărați ai sportului, gîndul ți se îndreaptă imediat spre rugbiști, spre acei băieți vinjoși care se confruntă „ochi în ochi” cu adversari puternici ca și ei, care nu se ocolesc, ci se întîmpină, care nu se feresc, ci intră de-a dreapta în luptă.

În jurul balonului oval se pot scrie poeme și studii. Rugbiul are un avans față de alte sporturi din mai multe puncte de vedere. În primul rînd este vorba de duelul direct, de acel contact fizic care conferă o strălucire și consistență în plus duelului sportiv. În al doilea rînd, rugbiul folosește ambele mîini și ambele picioare, ceea ce nu e cazul altor sporturi de echipă. În al treilea rînd, rugbiul are o gîndire colectivă atît de incandescentă încît orice scurt circuit provocat în capul unui jucător poate „electrocuta” o echipă întreaga.

În rugbi mai mult decât în orice alt sport, românul își apără șansele, chiar cu unele sacrificii fizice. Aceasta este, pînă la urmă, rațiunea de a fi a sportului.

George Vrăca, artist al poporului, una din marile personalități ale scenei românești, a fost în tinerețe un remarcabil jucător de rugbi, în echipa „Sporting”, selecționat în 1919 în echipa națională.

Silviu Stănculescu, romanticul zilelor noastre a cunoscut și gloria de campion la triplu salt



„Crăiasa vikingilor” o poreclă care a însoțit-o pe Sonia Henie de pe patinoarele internaționale în Cetatea filmului

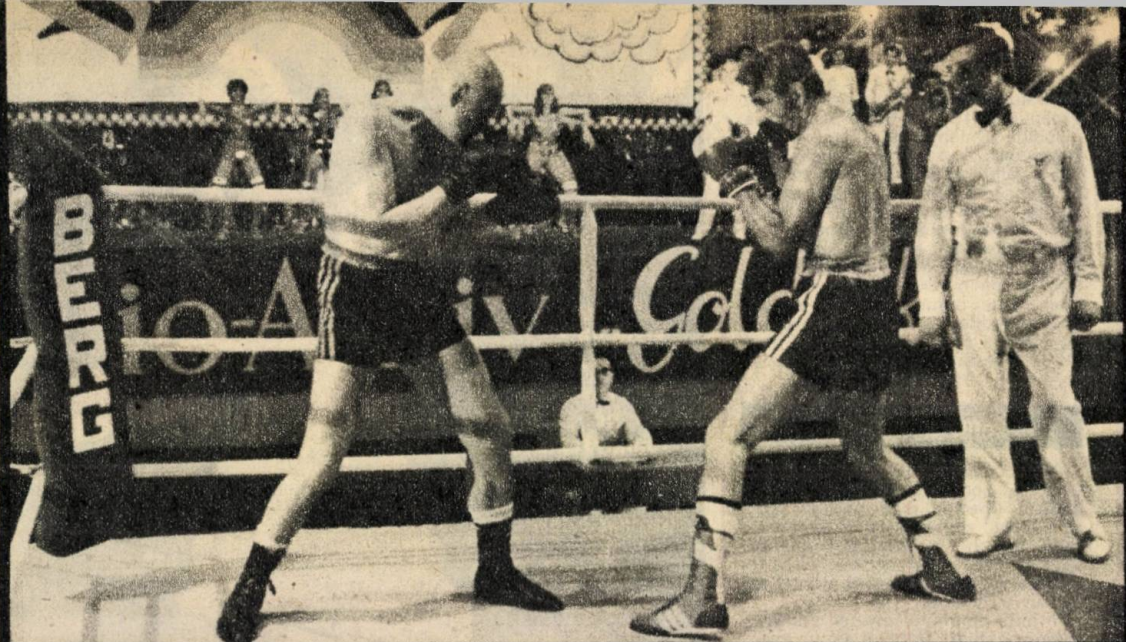


Un alt rugbist ajuns reputat actor este și Ilarion Ciobanu, jucător în formațiile divizionare „A.” Știința București, Dinamo și Progresul. Iată cîteva din gîndurile despre rugbi ale celui care în serialul de televiziune **Lumini și umbre** a interpretat rolul principal: „Niciînd un actor sau un regizor nu va porni să realizeze un film fără a-și imagina, proiectat pe ecran, chipul propriei sale creații fascinant în întîmpericul sălii privirile sutelor de spectatori și fără a auzi gîfîndu-și în urechi respirația lor sufocată de emoție. Căci fără acest proces de anticipație arta sa va curge seacă, săracă, sortită de la început eșecului.

Am jucat înainte de a face film, rugbi, chemat de aceeași nevoie și de aceeași sete de spectatori. Am cunoscut de aproape, de acolo din mijlocul celor mai fierbinți platouri de filmare, fiorul nespus al luptei adevărate. Fără trucaje, fără cascadori și fără zăngănitul de arme din culise, fără strigătele de luptă și de moarte ale postsincronurilor, am trăit pe viu, alături de coechipieri, clipe de neuitat de al căror dramatism mă cutremur și azi. Am distigat, am pierdut, am suferit și m-am bucurat — pînă la lacrimi — la cîrmă adevărate, vii, fierbinți care

Dorin Dron, petrolistul din Eruptia ne amintește de „rolul” său de portar al naționalei noastre de hochei





Mihai Vasile Boghiță, fost pugilist, în Ringul, alături de Sergiu Nicolaescu

mi-au ars obraji ca niciodată mai apoi și a căror fierbințeală o simt frīgindu-mi și azi ochii. Am simțit că joc un rol în care eu și tovarășii mei eram eroii adevărați ai unui scenariu pe care acest sport incomparabil, rugbiul, îl semna de fiecare dată cu propriile noastre gesturi și sentimente. Un meci de rugbi este, pentru mine cel puțin, ceea ce reprezintă un spectacol Ionescu, Tennessee sau Cehov. Este o lume subtilă, puțin ascunsă

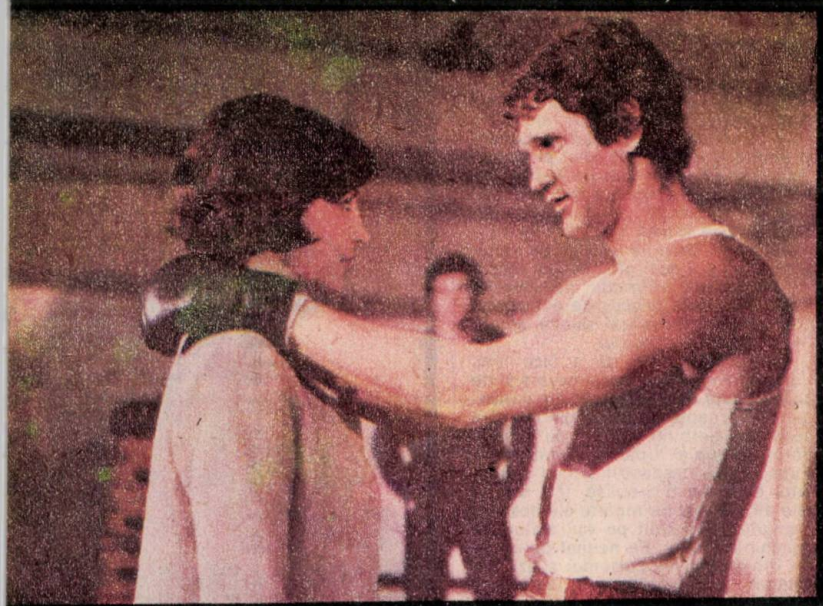
dar infinit bogată în sensuri profunde care te obligă să gîndești și să simți neobișnuit".

Mai sînt, la noi, în lumea artelor, mulți foști sportivi: Constantin Brezeanu — hocheist la Sportul Studențesc, Stefan Tapălagă — scrimer în echipa de floretă a clubului „Steaua”, participant la Jocurile Olimpice de la Helsinki din 1952, Lia Sahighian și Carmen Stănescu — campioane na-

ționale la tir, Silviu Stanculescu — săritor la triplu, Constantin Codrescu — aruncător de suliță la Stadiu Român, Mircea Albulescu — alergător de garduri la Constructorul, Dorin Dron portarul echipei naționale de hochei, Cezara Dafinescu, sîntoare în înaltăime.

Deși domenii aparent diferite, sportul și arta (teatrală sau cinematografică) au, indiscutabil, multe puncte de tangență: marea lor popularitate, atracția pe care o exercită asupra tuturor vîrstelor, pasiunile clocotitoare stîrnite de vedetele lor. Nu-i nici o întâmplare că în numele de mai sus aflăm corespondența dintre reușita profesională și sport. Mai pot fi înscrise numeroase exemple de profesori reușiti, arhitecți cunoscuți, ingineri de mare capacitate profesională, specialiști în diverse ramuri ale industriei etc. oameni care au rămas cu sufletul lînga sport.

Marian Culineac, nu într-un meci pentru titlul de campion național, ci interpretul propriei experiențe în Învingătorul de Tudor Mărescu (Cu Tora Vasilescu)



**Sportul,
„fleacul”
cel mai
important
al lumii?**

Pentru un actor, necesitatea de se pregăti fizic il apropiere de sport. Toate cele cinci simțuri, întreaga ființă participă la actul de creație. Stadionul, performanța, spiritul de echipă îl pregătesc pentru profesiunea sa care, de fapt, este un îndemnul launtric, o chemare.

Cristian ȚOPESCU

Mexic '86



Mundialul văzut din Cinelandia

Nu vom dezvălui un secret îngrozitor, nu ne temem că vom dezamăgi o lume, dacă vom începe prin a preciza că noi, la „Cinema”, nu posedăm ceea ce se numește — în termeni de o seriozitate greu de demitizat o gândire fotbalistică. Noi, la „Cinema” gândim în termeni de cinema și, nu o dată, ne iluzionăm că și facem filme scriind despre filme. Din Mondialul fotbalistic desfășurat în 1986 pe stadioanele mexicane, nouă ne-a rămas cinema-ul și numai cinema-ul. Cu cât trece vremea simțim tot mai îndreptățiți în obsesia noastră. Un cronicar european observa la sfîrșitul competiției: „Viața s-a reluat ca în western-uri”. Analizele tehnice nu le rîvnim și nici nu sînt afirmă competenții — de natură să zguduie ceea ce se știa despre jocul care, purtat cu cel mai neserios obiect din lume, a căpătat o gravitate ce interzice nu o dată și nu pe un singur meridian, risul necesar n-au avut loc — prin aceasta neafîrînd că s-ar fi jucat prost — nici o revoluție tehnică, nici o revoluție tactică, nici o evoluție a stilului sau a plonjonului — s-a consolidat ideea, nici ea uluitoare, că cea mai bună apărare este atacul care se bazează pe „un spate” solid și o apărare de fier, s-a mers mai departe cu ideea că victoria e mai presus de orice, mai presus chiar de spectacol. Frumosul a rămas izbînda oricît de urît obținută. Și în fotbal — ca la Hollywoodul producătorilor, exact ca la Cinecittă, ca în toată industria cinema-ului — estetica valorează cît de cît doar dacă e efecace pe tablele de marcaj. Ea devine esteticism, adică ceva dubios în

care nu se investesc bani și speranțe, dacă nu da rezultate concrete — goluri în poartă și plînuri în suflet. Se poate melancoliza la nesfîrșit — ca un surub fără filet — asupra acestor stări de lucru. Bătrînul half Rafinski îi zicea odată lui Ioan Chirila: „Dife-

**Mundialul
fotbalistic
ca un film
cu personaje,
caractere,
replaci și drame
nu lipsite
de comedie**

rența dintre fotbalul de ieri și cel de azi este că noi pierdeam frumos și astăzi cîștigă urît”. Am auzit cîndva ceva asemănător despre cinema-ul de azi și cel de ieri, referitor la sîrut.

Dar să intrăm în subiect și să ieșim repede din el, fiind prea bine cunoscut: Argentina a cucerit titlul de campioană mondială după ce-a învins, în finală, echipa Republicii Federale Germania cu 3 : 2. N-a fost capodo-

pera festivalului... Meciul socotit cel mai frumos, la Palme d'Or, a fost Franța — Brazilia, cîștigat de francezi la penaltiuri, adică după 120 de minute de joc în care brazilienii, la 1:1 în repriza a doua, rataseră prin celebrul Zico un 11 m... Unul din cei mai faimoși cronicari de fotbal ai Braziliei, ale cărui articole sînt infinit mai lungi decît strigătul de „Gooooool!” al cronicilor de radio din Rio și Sao Paulo, Fernando Calazans, s-a mulțumit, în „Jornal de Brasil”, doar cu un scurt articol: „Tot ce poate oferi un meci de fotbal ca emoție, ca momente de joc individual stralucit, ca apărare grandioasă, ca tensiune, ca suferință, ca solidaritate și ca frumusețe s-a găsit din plin la Jalisco...”

Noi am descoperit însă cu această ocazie un cuvînt splendid, și odată cu acest meci un conflict, conflictul principal, cel care ne-a asigurat adevăratul cinema al Mondialului. Cuvîntul este Cinelandia — denumind, în mod obișnuit caracterul cinematografelor din Rio. Acolo — după cum am citit — în clipa înfrîngerii era să aibă loc un lînsaj la care s-a renunțat în favoarea unei devastări. Proprietarii unui cinematograful, optimiști nevoie mare, își permisese să vopsească un coș — simbolul echipei franceze — în verde și galben, culorile echipei braziliene. Lumea ar fi intenționat să succească gîtul acestei pasări — cum visează atîția să-i facă retoricii — dar, lucidă în durerea ei, găsind prea derizoriu acest gest, s-a năpustit asupra afișelor și banderolelor din Cinelandia, sfîșindu-le. A fost totuși un nimic față de proporțiile pe care le-a luat

drama înfringerii dincolo de Cinelandia, în restaurante, în cafenele, în jurul bisericilor, în favele (cartierele sărace, dintre care unul se numește Cidade de Deus, cel din care s-a ridicat acest uluit Josimar, una din stelele Mondialului) în spitale și case ca toate casele. Șapte torcideros (microbiști) au murit de inimă în fața televizorului. Martins de Mello, un oarecare Martins de Mello, s-a certat pe stradă cu un alt cetățean în chestiunea cea mai arzătoare a unei înfringeri: antrenorul, Martins de Mello a fost împușcat în inimă și îngropat într-un sicriu învâlit în steagul brazilian. Cinelandia e o țară unde au loc scene pe care nu le poate concepe nimeni. La spitalul Salgado Filho, dintr-un cartier popular al Rio-ului, au fost internați 600 de socați (crize neuro-vegetative sau come alcoolice), dar, uimitor, acolo se luaseră din timp măsuri pentru asemenea situații dramatice. Au existat deci doctori care au prevăzut înfrângerea Braziliei? Stocuri enorme de bere pregătite tot din vreme au rămas nebăute la Copacabana, grupul rock Furacao 2 000, cel mai en vogue, a cântat în fața unui parter gol, iar pe strada Miguel Lemos, locul privilegiat al torciderosilor, încă din 1958, când a apărut zeul, Pelé, trompetistul Robson (omologul lui Tudorică al Real Giuleștiului), a executat „La Toque de Silencio”, mortala melodie mortuară... Toate acestea, la rîndul lor, sînt însă și ele prea puțin grăitoare față de cabina jucătorilor brazilieni după înfrîngere —, ce s-a întîmplat acolo, lacrimile, tristețea, muțenia, disperarea sînt de nedescris, chiar în Cinelandia, unde s-au descris destule și bine.

Durere și noroc, șansă și soartă...

Buni. Am decupat atît de abundent secvențele acestea fiindcă, după ochiul nostru — îndrăgostit de o viață de fotbalul brazilian și înlăcrimat din 1982 de „sinuciderea” lui în fața italienilor — din această clipă a optimilor, de la acest meci Brazilia: Franța, într-adevăr superb care a covîrșit emoțional vedete de forță lui Platini, Zico și Socrates — toți trei ratînd penaltiuri ca orice jucători normali — filmul Mondialului a căpatat consistență, conflict, caracter, relief — într-un cuvînt și mai și: dramă! Pînă atunci, abia am intrat în subiect, am trăit ceea ce Hitchcock, în lecțiile lui de suspens, numea inocularea informațională, nu lipsită și ea de unele accente ciudate ca acei 6:0 administrat de U.R.S.S., Ungariei (gag: Ungaria prima echipă calificată pentru Mexic, prima echipă plecată din Mexic) ca acele contraperformanțe ale Angliei, ca senzaționala realizare a Marocului, primul loc într-o grupă cu danezii și vest germanii... Dar din optimi — cam de la sfîrșitul acestui prim tempo — echipele au putut fi clasate în semnificative sau nu și deci au căpătat un statut de eroi, de personaje, un drept la etică, deci la fericire și nefericire, la pasiune și zbîrci, la ghinion și noroc pe românește, la „jei-



Eroii finalei: Diego Maradona, neînvinsul și...

tinno” (în „braziliană”) și la „baraka” (în arabă), la șansa fără de care fotbalul cel mai științific nu poate fi conceput.

Pentru noi, echipele cele mai dramatice, adică acelea care n-au avut o soartă pe măsura calităților lor au fost — în afara Braziliei (cîștigătoare, ultim sarcasm, al trofeului fair play!) următoarele, în ordinea intrării, a leșirii din scenă și a rămîinerii acolo, pînă la finală:

Franța, „nu întîmplat” cea mai elegantă și mai ofensivă echipă a Europei” (după opinia lui Henry Kissinger,

într-un articol doct din „Washington Post”, intitulat: „Fotbalul imită viața”) care, după ce învinge două campioane mondiale, pe Italia și pe Brazilia, e învinsă de Republica Federală Germană, incapabilă pînă atunci să spună mare lucru, o Franța care deține o linie de mijloc strălucită, condusă de Michel Platini, socotit cel mai bun jucător al lumii, o Franța care nu se mai gîndea decît la finală, primind însă din minutul 9 un gol surprinzător din care nu și-a mai putut reveni, debusolată, copleșită de cel mai prost joc din viața lui Platini, convinsă că o



...Schumacher, portarul învinsilor, cel capabil de replica:
„E frumos să joci fluierat de 42 000 de spectatori”

urmărește un blestem, să nu poată trece de vest-germani, după meciul de antologie din 1982 de la Sevilla, când conducea cu 3:1 și a fost egalată, pierzând la penaltiuri... „Adios muchachos” va titra — cu impecabil simț al afișului de cinema — ziarul „L'Equipe” această înfrângere care a pustiit Parisul.

U.R.S.S. echipă de extraordinară anvergură, forță de joc și respirație, pierzând un joc pe care îl controla tot timpul, acela cu belgienii, din două greșeli enorme de apărare care n-au neliniștit-o pe cit era de necesar (E

cazul să informăm, așa afoni în fotbal cum ne declarăm la „Cinema”, că cele două goluri belgiene din primele 90 de minute n-au fost din ofsaideri neobservate de arbitri, cum s-a crezut de toți cei care n-au studiat meciul la magnetoscop). E incontestabil însă că sovieticii au ieșit mult prea repede din scenă. Danemarca, lansată pe fapte mari, cu o prospețime a jocului simplă și eficace de credeai că lumea abia începe (Beckenbauer, antrenorul vest german, zicea chiar, printre dinți, că e un joc primitiv, după ce luase un 2:0 de la ei), încasând însă deodată 4

goluri într-o singură repriză, de la spanioli, prin greșeli de apărare elementare. „Am jucat fără emoție”, va explica antrenorul. „Ne-a lipsit forța mentalului”... va lămuri jucătorul Busk. Mentalul acesta se va dovedi esențial în absolut tot ce ține de oamele și comediile acestui campionat, dacă vom numi comedie să primești patru goluri într-o repriză, când lumea te vede în finala lîngă U.R.S.S., așa cum preconiza Cîsmigiu nostru în prima săptămînă, o finală „Dania-Sovietici Soluz...”

Spania — aceasta Spanie care lansează un jucător numit Butragueno, marcator a patru goluri într-un meci de campionat mondial, egalînd recordul unui Leonard, echipa mării furii, a elanului irezistibil, intră și ea la dramatici, după ce e învinsă la penaltiuri de o Belgie rațională, cumpanită, cu mințică, oh, nu mediocră, ci făcînd o medie între soliditate și sobrietate, ajungînd foarte departe pe acest drum, altora într-un totul suspect.

Trei surisuri în plină vară

Pînă să deschidem acest nou paragraf al raționalității și echilibrului să mai consemnăm două echipe a căror dramă a trecut la cîteva degete de rizibil și derizoriu, naufragiînd în cele din urmă pe tărîmul ingrat al mediocrității; să le numim demitizate, fostele campioane mondiale, Italia și Anglia. Sentimentele noastre, mai mult decît cinefiele, ne fac să le învluim pe amîndouă într-un singur și încălificabil suris din care sarcasmul nu ne lipsește: Italiei — un suris pentru ceea ce și-a permis după ce-a cîștigat titlul în '82, importînd, pe bani grei, toate vedetele rivalei învinse ale Braziliei, dar și ale vestgermanilor, al căror sicriu l-au plimbat prin Roma, în noaptea biruinței finale, — „urît, foarte urît”, cum stă scris la Shakespeare în „Troilus și Cressida”. Angliei, — un alt suris pentru ceea ce ne-a făcut personal, jucînd cum a jucat cu Irlanda de Nord, meciul de care depindea soarta noastră, după ce noi făcusem tot ce depinsese de noi ca s-o fi pierdut. Oricum, „Sunday Mirror” i-a spus foarte bine acestei echipe a celebrului antrenor Robson care ne-a mîncat inutil zilele bucureștene: „Jocul vostru e gol ca un pahar pus deoparte de sir Alec Guinness”.

La acest capitol intermediar al surisului mai mult sau mai puțin enigmatic — să acordăm unul și Mexicului, țării organizatoare, care și-a tratat iluziile inevitabile în asemenea situații cu o mare decență ducă pînă la cea scenă din sferturi, cînd eliminată fiind de R.F.G., tot prin penaltiuri, și-a purtat antrenorul, iugoslavul Bora Milutinović, pe umeri, într-un triumf demn de o calificare în finală. Poate că nimeni dintre antrenori n-a folosit cinema-ul nostru în măsura și cu inspirațiile lui Bora: pentru a-și motiva jucătorii, omul le punea în vestiare, înainte de a intra pe teren, videocasete ale celor mai frumoase acțiuni realizate de echipa Mexicului, alterîndu-le cu scene din *Rocky*! Apoi, chiar cu cîteva secunde înainte de

părăsirea cabinei, le pune a casete cu soțiile, logodnicele și iubitele lor care-i implorau să marcheze, să nu se lase... Tot de la mexicanii ne-a rămas, imagic, mișcarea numită Lola. Lola înseamnă valul: spectatorii se ridică rinduri-rinduri, aruncînd brațele în aer, aceste două gesturi dînd puternica impresie a unei ondulatii; s-a studiat mișcarea sociologic și lingvistic, concluzionîndu-se că Lola vine de la „Olá” (în spaniolă, „val”) și „Hola” („bună ziua”). Precizare: Lola este mai mult o mișcare de nerăbdare decît de bucurie. În sfîrșit, Lola asta nu le-a ajutat enorm, dar, oricît, golul cel mai frumos a fost acordat lui Negrete al lor, în timp ce fostul și inflexibil cinicul jucător vest german Breitner le-a spus-o fără menajamente: dacă jucau fără marea lor vedetă Hugo Sanchez (jucător mexican din formația Real Madridului) ar fi ajuns cu siguranță în finală!

The end-ul

Cu Breitner cinema-ul nostru părăsindu-l, în zona cea mai fierbinte: a finalei. Căci Breitner — cel care altădată ținea alături de Gerd Müller și Beckenbauer afișul Kolosului team al R.F.G.-ului — a fost una

**La Palme d'Or:
Franța—Brazilia,
Oscarul
Oscarurilor:
lui
Diego Maradona.
Premiul
happy end:
lui Billardo,
antrenorul
Argentinei.
„Trofeul” eșecului:
lui Platini**

din gurile cele mai negre dintre cele care i-au făcut tot timpul cu ou și cu oțet — ca să ne exprimăm popular — atît pe actualii jucători cit și pe antrenorul lor, vestitul Franz Beckenbauer. Meci după meci, Breitner și toți detractorii păreau să aibă dreptate — ca în atîtea filme în care scepticii, pesimistii, iubitorii de rău, blazatii, acele bune întrușipări ale răului fără de care „Hitch” nu putea face un scenariu: sînt permanent îndreptățiți să fie așa cum sînt și să zică ceea ce zic. RFG a jucat multe meciuri slabe, chinute, trase de păr, ajungînd să se califice, de pildă, în sferturi, printr-un gol norocos, în minutul 88, împotriva Marocului, unul dintre jucătorii africani ferindu-se de mingea care a străbătut zidul făcut la vreo 25 de metri de poartă. Dar cine a învins Franța cînd nimeni nu se aștepta? Cine s-a calificat în finală? Fără să joace formidabil, frumos, wunderbar, vest-germanii au ajuns din nou să dispute titlul mondial, după ce-l cuceriseră de două ori — încît ajungi să te întrebi cum și de ce, ca în filmele bune, în care pozitivul e mai mult enigmatic decît virtuos. E viclenie? E incapacitate? E un temperament care nu acceptă evidențele defavorabile, gasind puteri să întoarcă soarta cea mai tristă și să se regăsească numai în adversitățile ei? La această problemă de scenariu (mult mai pasio-

**Irezistibilul jucător sovietic Jeremciuk,
mult prea devreme ieșit din scenă...**

„Înainte de cădere”... secvență dintr-un eventual story cu Platini



nant decât un meci propriu-zis), domnul Henry Kissinger propune în același articol de filosofie politică a fotbalului, o explicație intelectuală interesantă: „ei joacă conștienți că bucuria nu constituie destinul lor național.” Ideea asta cu bucuria nu e de aici de colo, în cazul de față. „Sînt ca un cline care a început să muste” a declarat Beckenbauer cînd RFG-ul a scos capul din găleata în care îl vîrseră alde Breitner, Solzi, tenaci, aprigi, cu o tehnică incontestabilă, ei au ajuns ca în chiar finala cu Argentina să întorcă rezultatul de la 0:2 la 2:2 spre stupefacția tuturor detractorilor și a imberbilor, dar nu și a celor care, în urmă cu 32 de ani, știam de un film uluitor „RFG — Ungaria 3:2”, după ce în minutul 8 fusese 0:2 și crainicul ungur anunța să se destupe butoaiele de vin. Numai că ce s-a întîmplat în '86, în clipa celui incredibil 2:2? Vest germanii — și cînd vă spunem că noi, la „Cinema” nu vedem decât cinema! — au fost învinși de propria lor bucurie. De singura lor clipă de euforie nestăpînită. Ei sînt un personaj care nu-și poate permite decât rigorile aspre, încruntate, ale înclășării. Ei n-au voie să se lase furați, în plină luptă, de multumire, de încîntare, de veselie. Ei n-au voie să fie fraieri — cuvînt care vine din germană — căci atunci fraiereala la ei devine mult mai tragică decât la alții. Atunci ei filmează ceea ce în „L'Equipe” va purta titlul: „Căderea unui vultur”.

Și cu aceasta ajungem la triumful Argentinei sau, după cum se exprimă mulți superficiali, la încoronarea lui Maradona, la victoria de fapt a echilibrului și a rațiunii în avînt și patimă. Pentru o lume întreagă actorul numărul 1, marele premiu de interpretare, dar și de regie, de scenaristică, dar și de muzică, de cabotinaj, dar și de seriozitate, Oscarul Oscarurilor a fost Diego Maradona. Pentru unii problema cea mai dificilă a fost aceea dacă Maradona e mai mare sau tot atît de formidabil ca Pélé. Dilema nu ne-a pasionat, așa cum n-am marșat la o altă, la fel de neinteresantă pentru noi: dacă să ținem cu America de Sud sau cu Europa? Pe noi ne-a entuziasmat filmul cu Maradona ca la cinema, unde nu facem clasamente între, să zicem, **Casablanca** și **Zboară cocoril**. Noi am fost, de la bun început, pentru Maradona, pur și simplu pentru că talentul lui ne-a emoționat, în fotbal, ca în toate spectacolele omenestii, decisivă e emoția — așa cum o scria cîndva Jean de Baroncelli vîzînd **Balada soldatului** la Cannes: „Esențial e că ne-a legat un nod de lacrimi în gît, acel nod de lacrimi care decide”... Cine va mai discuta dacă Ciuhrai e mai mare decât Mihailov? Nouă, Maradona ne-a dat chiotul de bucurie care trebuie să însoțească mișcările unui fotbalist, cînd el își depășește condiția de „muncitor cu piciorul”... Că a fost Pélé mai mare decât el, că Maradona este (sau nu) din America de Sud sînt fleacuri față de golul înscris englezilor după o șarjă de 50 m printre cinci cetățeni din țara care a inventat jocul asta ultimitor de complicat pentru cît de caraghioasă e patima ce-o degajează.

Fleac ni s-a părut chiar sfîșietoarea problemă a golului înscris cu mîna de Maradona, tot englezilor. „Ei și ce? — mi-am spus ca-n cazul în care cineva mi l-ar fi vorbit de rău pe interpretul lui Ben Hur — exista un arbitru, să fi anulat acela golul...” Dacă la acel gol nevalabil s-ar fi redus tot jocul lui Diego, n-aș mai fi judecat așa, desigur. Dar omul a înscris imediat golul acela după care orice gentleman tace, i-a mai dat Belgiei două goluri splendide, Italiei „o stînga” din mișcare cum nu se vede în orice an bi-

scenariului clasic, încasabil, după care, la început, mai nimeni nu-i vede biruitori pe argentinieni, că exact ca-n cazul lui Beckenbauer și al RFG-ului — toată presa scrisă și orală din Argentina s-a dezlanțuit împotriva antrenorului Billardo (altfel specialist în cercetarea tumorilor intestinale...) și Maradona a spus, în plină campanie de denigrare la adresa antrenorului: „Dacă-l lugați pe Billardo, cîtiva ne facem valizele, începînd cu mine!” O, ce replică de film clasic! Adăugați-o pe maică-sa, care



Scenă din „Marea deziluzie”, cum s-ar fi putut numi, la Rio, filmul înfrîngerii Braziliei

sect, a stat cu cite trei-patru adversari lîngă el și i-a întors pe dos, iar dacă, în final, RFG-ul i-a pus pe urmă cel mai strașnic polițai, Maradona, ca Zorro (dați-mi voie să mă copilăresc) a biruit prin alți băieți ai lui, rămași liberi, din cauza lui, încît ei au putut recunoaște că „fără el am fi fost niște oi, dar cu el am fost adevărați lei!” Cu Maradona am păcătuit nevinovat crezînd minute întregi că fotbalul nu se mai joacă în 11, ci în 1... E din cînd în cînd necesar și în cinema să intri la păcat. Ca să nu mai revin la schema

plingea în clipa cînd Diego sărută, tot în lacrimi, cupa, exact ca „mamichka” lui Joseph Schmidt, tenorul, din filmul de simbată seară. Dar mai ales puneți mare, ca happy-end, această pancartă de pe stadionul Azteca înălțată în aceeași clipă a catharsis-ului:

„Perdon Billardo y gracias!” (Iertare Billardo și multumiri!)

În Cinelandia happy-endurile sînt cu adevărat happy-end-uri.

Radu COSAȘU



Sportul ca viață

Încercînd să adun cîteva gânduri răzlețite despre **This Sporting Life** (ce a rulat pe ecranele noastre sub titlul **Viață sportivă**), am fost surprins înșă cînd o tînară specialistă în științe economice a sărit în sus de parcă ar fi călcat pe un gîndac: „Ce film groaznic”, auzind o mărturisire complet neutră ca: „Am revăzut zilele trecute **Viață sportivă**...”. Spun surprins deoarece nu am înțeles de ce și de unde provenea această reacție de refuz (de gust, nu?) față de un film, să recunoaștem, nu prea vesel, ba chiar o dramă în cel mai nobil sens al cuvîntului. Aparent de neînțeles, dar sînt atîtea drame, tragedii, filme „triste” ce-ți lasă la ieșirea din sala de spectacol impresia că ești sau poți deveni mai bun, mai sensibil, generos, încrezător în propriile-ți puteri — care nu au nici o legătură cu ce s-a petrecut pe ecran, în film — decît cine știe ce comedie spumoasă, veselă, distractivă ce te-a oboșit, iritat și te-a obligat să fii nătîng preț de două ore.

Ce putem spune înșă despre un astfel de film **groaznic**? „Tot omul, și cel bun și cel rău și cel superior și cel mediocru poartă pe el, ca o haină, un fel de poveste a lui trecută și viitoare. E partea cea mai dramatică a vieții noastre. În societatea omenască există anumiți meșteșugari care **lucresază** aceste „stories” întîme. Sînt artiștii povestitori. Ei ne oferă tuturor un fel de exemple posibile (pozitive sau negative) ale propriei noastre

vieți”. Iată o (posibilă) cale de acces aparținînd unui mare iubitor (nu numai) al cinematografului de care e bine să ne aducem măcar uneori, aminte: D.I. Suchianu. Cele trei mari alte foste adevăruri viitoare (de unde provine și citatul de mai sus) sufletul, arta și moartea sînt prezente cîteșitrelor în **Viață sportivă**.

**Viață sportivă
apare în multe
filme
ca metaforă a
vieții
pur și simplu**

Un film tras din romanul lui David Storey (apărut și în românește) de către regizorul britanic Lindsay Anderson, unul dintre protagoniștii și teoreticienii Free-Cinema-ului în mare vogă în deceniile '50—60 cu inflexiuni

și implicații și în alte cinematografii (poloneză, cehă, etc.). Protagonistii peliculei, Richard Harris, interpretul lui Frank Machin, un El, un „tîgru” de bărbat, rugbist, un luptător, a **fighter** (la propriu și la figurat) ambițios și tenace, dar copilăros și stingaci în același timp; și Ea, Rachel Roberts, mai puțin cunoscută pe marele ecran, dar o excelentă actriță de teatru descoperită de Peter Brook. Ea, în film Margaret Hammond, văduvă cu doi copii și ceva mai multe obsesii, temeri, spaime. Deci o poveste cu o Ea și un El (ce poate fi mai tulburător pe lumea asta? — ar întreba Geo Bogza) pe fundalul contribuției celor din **Wakelield Trinity Rugby League** care au asigurat dacă nu crema cel puțin blatul unei prăjituri nu prea dulci. Sportul a fost și a rămas o confruntare cu cei din jur și cu propriile limite, exacerbînd ideea de competiție (întrecere, concurs) pînă la victoria, mai mult sau mai puțin finală: nu există sport fără învingători și învinși. Abia epoca modernă încearcă să „umanizeze” sportul (exercițiu fizic) și să transforme (doar) în sănătate, plăcere, hobby. Se propune un sens „meta-fizic”, dar se pierde caracterul lui primordial: lupta-spectacol (chiar și film) afaceri-bani. Rugbiul, poate mai mult ce oricare dintre jocurile colective, exprimă fără echivoc această încreștare sportivă (umană).

Filmul: Frank Machin, un minier,

presupus doar, din Wales, ca și Tom Jones, ca și alții alții pe care nici sportul și nici muzica nu i-a reținut, e pe cale să-și modifice destinul, conștient de propriile-i calități, știe să-și evalueze mușchii (dar și o anume forță lăuntrică) de care e nevoie într-o lume dispusă să-l cumpere, alături de viclenie, lipsă de scrupule, cinism și alte „calități” mai puțin onorabile în ordinea „omenimii” (— sintagmă aparținătoare lui Romulus Rusan care n-a ajuns cu **Ogarul cenușiu** (încă) la Cardiff, ci cu **Lada** la Istanbul) Bani, expresie valorică a mărfii, nu exprimă ceea ce Frank vrea să dovedească: că e om și nu o marfă oarecare. Prin această priză **Viață sportivă** este (și) un film politic în măsura în care sportul a devenit o industrie, iar elementul hotărâtor acel **p** mic ucigător de idealuri: plus valoarea. De aici furia lui, dorința de a rupe, lovi, sfîșia, izbi, sfărîma, distruge, **a învinge** cu orice preț, știe bine lecția, a văzut în jur, Enrichissez-vous! restul vine de la sine, strigă, țipă să se facă auzit și mai ales exprimat pe legea lui, cam brutală și aluritor, iubit, „Te iubesc” urlă el cu disperare, cu tot ce are el mai bun, unei femei copleșite de un asemenea asalt asidu: îl refuză cu brutalitate, iată ceva groaznic, îl scuipă cu dispreț! Restul nu mai are importanță. Poate și ea — imposibil de stabilit întregul adevăr — iubește acest om straniu, ieșit din normă — nu (mai) e nici (onorabil) miner nici burghez, ci un **paria**, un sportiv, „un soi de maimuțoi, asta sintem” și moare din aceeași neputință de a depăși conformismul, „nu vezi cum ne privesc...”, prejudecățile. „Ai făcut din mine o femeie înțetrinută” — resemnarea, acceptarea și teama, „Se descurcă, dar parcă a încetat să trăiască...” în fața vieții. Din contra, Frank devine victimă dintr-un surplus de vitalitate, „Cînd ai nevoie de ceva cheamă-mă...”, înstrăinat pînă la urmă prin ambiție și ură, un amestec de Julien Sorel și Mișa Platonov, „Priveste! Arată-mi aici un om adevărat!” Fiecare i-a din viață ce poate și cît poate, nimeni nu mai oferă nimic, „Trebuie să-ți iei singur!” și Frank se izbește înfruntînd orgoliul și absurd o societate de „onorabili” Homais (Weaveri-i în cazul de față) pentru care el reprezintă doar o poziție în registrul lor de inventar „Ești proprietatea mea!” „Dar omul s-a născut liber, el este liber (Karl Marx, Caiete de tinerete) el nu poate fi proprietatea nimănui, Frank a înțeles asta, a lucrat doar și el în mină, dar anarhismul lui interior nu-l salvează: nu va schimba nici lumea și nici viața femeii iubite. El nu-și poate imagina „salvarea e în metaloide”, cum se afirmă în Platonov-ul lui Cehov și nici nu e fericit cu „Voltaire „ti i mamman” — Mișa Platonov refuză să se revolve, știe că nu are nici o șansă, e inutil, toate vor intra în mînă (asa se și întîmplă și la Cehov și în romanul lui Storey) nu are puterea să fugă cu o femeie iubită (cîndva) pentru a lăsa totul de la capăt.”

Mișa Platonov și Frank Machin exprimă în două feluri diametral opuse „imposibila întoarcere”: hotărîrea de a înfăptui ceva mareț pentru a fi fericit se lovește de absurditatea unei existențe cărora le sînt părtași cu și fără voia lor.

Bedros HORASANGIAN



Filmul e film, fotbalul e altceva...

Alain Delon cuprins de febra „Mundial-ului”

Pentru adevarații microbiști — cei care îți spun dintr-o suflare echipa cu care a cîștigat Brazilia cemeul din '58, cîți ani avea Pele cînd a debutat în națională și cite crampoane ghetele lui Baratkî, pentru ei un film despre sau doar și cu fotbal n-are, mai totdeauna, nici un haz. Microbistul nu conștie în raptul capului dublajul și trucajul în materie de, iar actorul care se încumetă să îmbrace echipamentul specific pentru a intra și pe teren în pielea personajului său e privit de el cu cel mai nimicitor dispreț dacă n-a fost distribuit, pînă atunci, într-o echipă, pe viu. „Filmul e film și fotbalul e... altceva” suna replica unui prieten care, la 10 ani, știa numele tuturor jucătorilor din „A” și din „B” și care mă avertizase, solemn, că lurie Dările nu se numără printre ei. Văzusem, împreună, la cinematograful din centrul orașului nostru **Băieții vesele**, în reluare. Pe atunci ne alimen-

tam amîndoi dorința de basm cu lec-turi din Dumas combinate cu acele minunate filme în culori, în care Jean Marais, idolul nostru, trecea, învingător și frumos de la o peliculă și de la epocă la alta.

Nevoia de basm

Ca basm, filmul funcționa bineșor. Există, în primul rînd, un **el** arătînd și simpatic, chiar dacă o luase pe căi (o idee) greșite. Există o **ea** de cucerit, ba chiar și un rival (care era de fapt fratele ei, pentru a se înlătura astfel orice contradicție). Fotbalul suplinea turnirele, duelurile, săriturile de la etaj, probele, într-un cuvînt, de vitejie. Spre final, se risipeau confuziile, adică **el** afla cine era celălalt și al fericire înscrisa golul victoriei și al promovării echipei locale. Ceea ce mi se părea cum nu se poate mai normal.

Aveam la îndemână, ca exemple, nemărate scene în care puterile eroului se înzeceau de dragul ei. În parc, unde ne-am dus să dezbătem filmul — eram mai mulți și dezbaterile a avut loc după vreo trei, patru vizionări în grup — am pledat cauza golului victorios înscris de personajul lui Iurie Darie, dar fără să înduplec partea adversă. Partea adversă mi-a închis gura cu propriile mele exemple însoțite de replica citată mai sus.

Am rămas și acum, după pledoaria aceea pierdută, cu plăcerea finalurilor ca-n filme sau dacă vreți, ca-n basme — cu dorința de a fi tras pe sfoară — dar cel puțin emoționant și cu ingeniozitate.

Realitatea unui fault

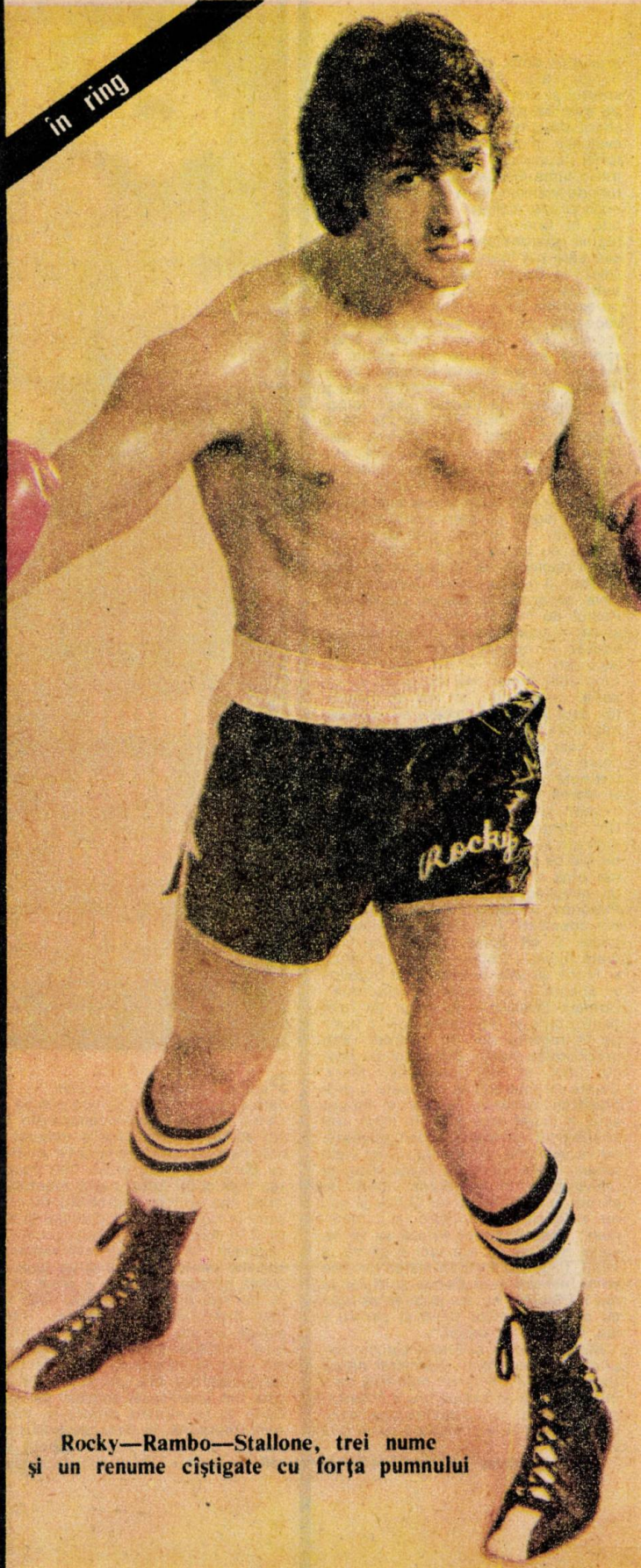
În **Drumul spre victorie** m-a cucerit deea de basm, de a vedea în rol de fotbalist pe însuși Pele, deși prezența lui în distribuție era unul dintre cirilele comerciale, mari cit harpoanele, cu care producătorul își prevăzuse marfa. Am văzut filmul într-un cinematograful de cartier, dușumele date cu motorină, coji de semințe la intrare și spectatori cu reacții spontane și energice. Lângă mine, un povestitor care anticipa fiecare scenă cu scurte rezumate pentru fata cu care venise, în vreme ce alții, microbiști cunosători în ale fotbalului din toată lumea, precizau, cu gravitate enciclopedică: „ăsta e Pele.” „ăsta năsoș, e Ardilles.” Microbiștii erau încântați de ideea de a-i vedea pe cei doi jucând (fotbal) împreună. Filmul a mers cum a mers, după rețetă pînă a început meciul, cînd s-a auzit o exclamație colectivă de aprobare, de care actorul din Pele mă îndoiesc că s-ar fi bucurat. De altfel nimeni din sală nu se sinchisea cum îl chema pe Edson Arantes do Nascimento în film; era arhivistul că era Pele și că, printr-o licență îngăduită de scopul ei, juca fotbal chiar și-n cel de-al doilea război mondial.

În prima repriză, un fundaș îl pune jos și el iese de pe terenul din film înfășurat într-o pătură. În tăcerea care se lăsase în sală, s-a auzit glasul tristat al unuia dintre enciclopediști: „Așa a ieșit de pe teren în '66, în Anglia...” Ne-am înclinat înaintea fatalității care se repeta, iată, și-n film.

În repriza a doua, cînd „restul lumii” a început să încaseze și goluri, după ce a renunțat la evadare de dragul meciului, s-a întimplat ceva ce în '66 n-ar fi avut cum se întimpla. Pele se întoarce în teren stîrnind în sală urale, mai ceva ca pe stadion. În film, soarta era mai tare decît faultul portughezului Morais, în Anglia, ba mai mult, ai fi zis că Pele avusese nevoie să-i rupă cineva oasele ca să joace, acum, formidabil. Cum nu cred în argumentul oaselor rupte, ideea mi s-a părut a unui scenarist în pană de găselnițe. În schimb, în jurul meu se trăia în plină intertextualitate. Oamenii aceia tobă de fotbal, care știau probabil ce înseamnă să sară scînteii dintr-o gleznă lovită, au înghitit fericiti porția de basm, poate fiindcă realitatea unui fault i-a împiedicat, în '66, să-l mai vadă jucînd, din cutare minut, pe unul dintre personajele principale ale filmului acela în care Pele juca rolul lui Pele, iar Morais, rolul lui Morais.

Cristian TEODORESCU

în ring



Rocky—Rambo—Stallone, trei nume și un renume cîștigate cu forța pumnului



**Adevărata victorie
nu este întotdeauna
cea de pe ring**

Sergiu Nicolaescu „boxer” și regizor în „Ringul”

K.O. sau O.K.

Dacă vrei s-o faci, descoperi că nu prea ai ce povesti din **Boxerul** lui Dziedzina. Filmele bune nu le poți povesti fără să ai sentimentul că ți-a scăpat tocmai ce era mai important. Nu-i nimic spectaculos aici. Lipsește un Paul Newman furios: fără s-o știe, care câștigă meci după meci fiindcă pe ring găsește locul cel mai potrivit pentru a trage pumni unei realități pe care n-o suportă. Lipsește un Anthony Quinn dur, ruinat de lovituri. Aici apare un puști naiv, obraznic și teribil de încrezător în puterile lui. Puștiul descoperă rapid că lumea nu e cituși de puțin intimidată de apariția lui în ring și dincolo de ring. Nu se dă nimeni la o parte din calea lui, dimpotrivă — încasează și pe ring și dincolo. Ceea ce pe figura de adolescent teribil a lui Olbrychski provoacă o stupeoare teribilă. Puștiului nu-i vine să creadă că el, tocmai El, a încasat-o. Toată imaginea lui despre lume, în care el ocupa primul loc, tot sistemul lui de valori care îl are pe el în vîrf, se dă peste cap. Problema lui nu mai e doar aceea de a câștiga un

prezumtiv meci următor, ci și de a-și reveni din K.O.-ul tehnic din afara ringului. Intervine antrenorul, mentorul, care-l pune să ia lucrurile de la capăt, deși, îl avertizează că e destul de „bătrîn” pentru asta. Puștiul începe astfel un fel de cursă cu handicap. Pînă să ajungă să-i învingă pe alții, trebuie să se învingă pe sine în-suși. Și trei sferturi din film asta face — Încearcă să se învingă, bătînd para cu resort, care la început îl pocnește și ea, izbind în sacul cu nisip, dar mai ales sărînd coarda. Sărînd pînă amețește, pînă cînd coarda devine un soi de sferă transparentă, care-l izolează de ceilalți din sală. Și în acest timp figura naivă, obraznică și încrezătoare a puștiului se metamorfozează, puțin cîte puțin, nuanță după nuanță. Majusculele cu care el se gîndește la el se micșorează — El devine el și nu-și mai închipuie că lumea trebuie să se dea la o parte din calea lui spre primul loc. Naivitatea se transformă în interogație, obraznicia în răbdare senină, iar încrederea aceea teribilă de la început devine siguranță de sine.

Victoria puștiului, cea mai importantă victorie, are loc pe alt ring decît cel luminat de reflectoare și înconjurat de spectatori gata să-i ovacioneze pe învingător. Puștiul teribil devine bărbat la capătul acestei curse de unul singur: alergare pe loc, sărînd coarda. Și asta fără exces de cuvinte, fără declarații și declamații patetice menite să-i bage în cap spectatorului toate astea, ci mizînd pe imagine. O imagine pe care, la drept vorbind, o poți întîlni și-ntr-un documentar despre antrenamentele boxerilor — eforturi, sudoare, icnete de oboseală sau de durere, fețe desfigurate de trudă, fără nimic special în plus. Și dacă nu-ți dai seama că sala aceea de antrenament e un fel de accelerator de particule pentru reacții care altfel au nevoie de ani întregi pentru a se produce, cum ar fi aceea în care dintr-un adolescent năbădăios se alege un bărbat, rămlă cu bucuria de a vedea un altfel de boxer decît cel pe care îi stiai de la Quinn sau Newman.

C.T.

formula 1

Cel ce se mișcă singur...

Secolul vitezei
și
idolul său
pe patru roți
în oglinda
ecranului

Comparind automobilul cu catedra-
lele evului de mijloc, Roland Barthes
stabilește — între om și această nașco-
cire a sa — un anumit tip de relații,
pe care cinematograful (de la „mut”
la „sonor” și de la „pionieri la „mod-
erni”) nu întârziase să-l sesizeze și
să-l exploateze... Căci, numit și „se-
colul vitezei” — între atâtea alte denu-
miri ce i s-au dat —, timpul pe care-l
trăim (sau care ne trăiește) își în-
deamnă fiii către zeul-automobil cu o
forță căreia anii adăugați lui 1900
n-au încetat să-i sporească vigoarea:

în proporție geometrică, fie-mi în-
găduit să cred.

Faptul poate fi dedus și din felul în
care ochiul aparatului de filmat a pri-
vit automobilul: dacă, la început era
doar o „unealtă” pentru a face urmă-
ririle mai rezezi și mai caraghioase
(ca-n comediiile lui Mack Sennett și
nu numai acolo) ori un „obiect” asu-
pra căruia se exercita blînda furie dis-
tructivă a unor Stan și Bran (în con-
trastantă reciprocitate cu cea, obtu-
ză, a adversarilor lor), automobilul devine
— parcă dintr-o dată: după ultimul

mare razboi — un făuritor de des-
tine... Simptomatic pentru această
schimbare („de macaz” ori „la față”
luați-o cum vreți) mi se pare a fi **Un
bărbat și o femeie**.

Din mai multe motive... Și, înainte
de toate, pentru că — în filmul lui Le-
louch — automobilul nu mai rămîne
doar „cel ce se mișcă singur”, ci de-
vine mașina de curse; iar mașina de
curse mi se pare expresia esențializ-
ată (și chiar „cristalizată”, cum ar fi
zis Stendhal) a ceea ce ne imaginăm
despre automobil în visele noastre
cele mai îndrăznețe. Un singur crite-
riu: viteza — și, în funcție de el,
o-ntreagă industrie și-un întreg do-
meniu de referință. Pătrunși în acest
domeniu, eroii filmului — un bărbat și
o femeie, evident: adică reprezentanții
speciei — nu-și mai pot construi des-
tinul decît raportîndu-se la meseria
„dumnealui”: care, după cum bine
știm, e aceea de pilot de încercare pe
mașini de curse de formula 1.

Distins cu „Marele premiu” la Can-
nes și cu două **Oscar-uri** (între ele, și
cel „pentru cel mai bun film al anu-
lui”: semn că americanii n-au văzut
atîtea alte filme ale lui 1966, supe-
rioare acestuia), filmul lui Lelouch,
lung-metrajul artistic, a fost apreciat,
atunci, drept „...filmul unui Rou-
seau-vamesul al cinematografilor”
(ceea ce nu-i deloc rău spus), filmul
„...unui cineast care vede în imagini,
gîndește în imagini (...) și pentru care
cinematograful ăine loc de cultură și
de formație”.

Adăugînd această ultimă observație
(aparținînd lui Gilles Jacob) motivelor
care, cam tot prin anii '60, îl neliniș-

Automobilul ca punct de întîlnire (Micaela Caracăș și
Mircea Diaconu în Din nou împreună
de George Cornea)



teau pe un teoretician de anvergură lui René Huyghe (cel care proclamă „triumful imaginilor”, triumf ce are drept consecință faptul că... noi nu mai suntem oameni de gândire, oameni a căror viață interioară să se hrănească din texte»), mai că-mi vine să mă-ntreb: să fie Lelouch un „precursor”?... Căci pentru cîți dintre contemporanii cinematografului, iar apoi televizorului și video-casetele, nu (în) loc de cultură și de formație?

Să nu-nărcăm filmul lui Lelouch cu întrebări mai grave decît e în stare să și le pună: el rezistă — dacă rezistă — prin „farmecul și feminitatea lui Anouk Aimée”, prin „finetea și căldura discretă a lui Jean-Louis Trintignant”; amîndoi au știut să capteze elanul minunat și eter al nașterii dragostei”, dînd „personajelor ceea ce au mai bun în ei înșiși” și formînd „un cuplu cîm cinematograful oferă prea rar”. Într-adevăr!

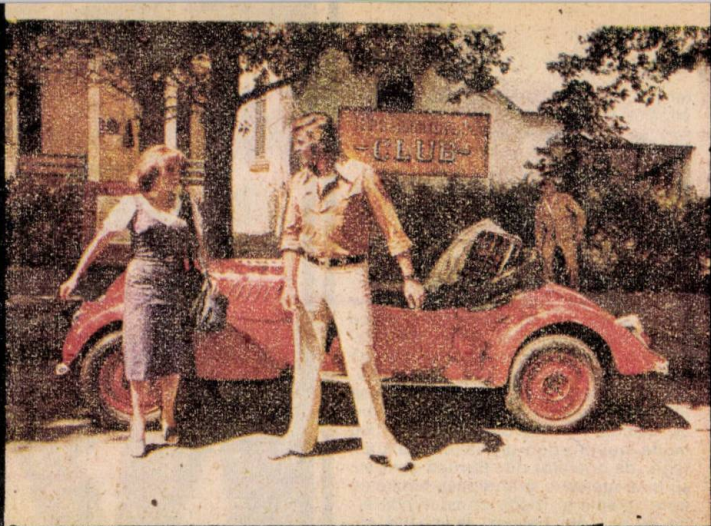
Descinzînd, parcă, din filmul lui Lelouch (se cunoaște, de altfel, capacitatea americanilor de a „prelua și asimila” — chiar creator, citeodată! — idei, teme și subiecte), două titluri ar fi de amintit aici: **Marele premiu** (în regia lui John Frankenheimer, cu Ja-

**Automobilul:
un „obiect”
devenit
din ce în ce
mai des,
„personaj”
de cinema**

mes Garner, Eva Marie Saint, Yves Montand și Toshiro Mifune) și **Le Mans** (cu Steve McQueen).

Ideea care structurează filmul lui Frankenheimer mi se pare a fi conștientizarea absurdității unei vieți — fie, ea, și de campioni! — obsedată fără încetare de beția vitezei și de stîdarea morții; din acest punct de vedere, filmul propune un „destin exemplar”: cel al pilotului Sarti, interpretat de către Yves Montand.

Miza celuilalt este autenticitatea: simplificînd intrigă pentru a centra interesul pe latura documentară a realizării, autorii filmului — folosind camere plasate în puncte mai puțin obișnuite atunci (la nivelul solului, pe capota mașinii sau în elicopter) și chiar mașini teleghidate care explozează — au încercat să pună în evidență caracterul spectaculer al cursei de 24 de ore de la Le Mans, considerată de profesioniști drept cea mai importantă și cea mai periculoasă din lume. Filmări pe viu — mașina angajată în cursa din 1969 a adus aproape 80.000 metri de peliculă —, piloți au-



Automobilul ca argument al lui „Făt Frumos”
(Violeta Andrei și Florin Piersic în Eu, tu și Ovidiu de Geo Saizescu)



Automobilul ca partener (Cornelia Gheorghiu și Mitică Popescu în Gustul și culoarea tericimii) și...

Automobilul „emblemă” (Rodica Popescu Bitănescu și Octavian Cotescu în Iarba verde de acasă de Stere Gulea)



tentici (inclusiv Steve McQueen, fost pilot de curse înainte de a deveni actor) și altele, asemenea, fac din **Le Mans** un film de privit oricând.

O „sevență comică” în „filmul” dramaticilor curse cu mașini: **Marea cursă**, de Blake Edwards. Pe generic, numele lui Jack Lemmon, Tony Curtis, Natalie Wood și Peter Falk — precum și numele lui Stan Laurel și Oliver Hardy, cărora le este dedicat filmul... Suntem, deci, în 1910, la New York, unde se dă startul în marea cursă automobilistică New York-Paris, via Nordul îndepărtat și Europa centrală. Drept care vom avea urmări de tot felul, plus: o spectaculoasă încăierare într-un salon, o înclăstare cu viscolul în Nordul înghețat, mai multe qui-pro-quo-uri la curtea unui rege (de operetă) din Europa centrală și, bine-nțeles, o grandioasă bătaie cu tarte (crema și frișca consumându-se pe atunci, din belșug: teama de colesterol nu fusese încă inventată).

Cu **Bobby Deerfield** ne întorcem la registrul grav al filmelor cu pijeți de curse — deși eroul povestii regizate de Sydney Pollack se află într-un soi de vacanță (deci nu-l vedem „la lucru”, pe pista de concurs); dar meseria și-a pus definitiv pecetea pe comportarea, și chiar figura, eroului: „personaj întepenit, imobil și imuabil, pe care nimic nu-l poate atinge, refugiat în confortabila situație de **obiect de spectacol**... Întîlnirea cu Lillian, tînă frumoasă și ciudată, agresivă și vulnerabilă, cu un comportament care intrigă, va însemna pentru Deerfield întîlnirea cu „spectacolul unui mister”: pentru a trăi așa cum trăiește Lillian, categoric există un „truc” — adică o explicație ascunsă, pe care eroul nostru „e incapabil să-l vadă, așa cum e incapabil să știe ce înseamnă spaima. „Ar trebui — zice, foarte frumos, unul dintre comentatorii filmului — să-i pui în față, să-i subliniezi moartea, dar mai ales să-l înveți s-o stăpînească. În loc să fugă fără încetare de moarte, riscîndu-și viața, Deerfield ar trebui să învețe să... trăiască moartea”. Iată-ne, deci, și în prezența unei „fabule filosofice” — ale cărei personaje, magistral interpretate de Al Pacino și Marthe Keller, ne spun ceva esențial despre viață, despre dragoste, despre moarte.

Și acum sentimental și auto-ironic.

Am scris cu parcimonie, dacă nu cu zgîrcenie, despre cele două filme românești ale căror protagoniști sunt participanți la curse (mini) automobilistice: **Rallul** și **Marele premiu** (încercări a căror modestie poate fi recunoscută, fără jenă, de înșiși autori). Nu-mi retrag, acum, obiecțiile ridicate și observațiile făcute atunci... Vreau doar să spun că o revedere a acestor filme: din perspectiva seriei schitate aici, nu le refuză analiză — nici prin problematică, nici prin unul-două momente de tensiune reușite în fiecare dintre ele. Semn — pentru mine, cel puțin — că actul critic nu se împlinește fără necesara revenire „la locul crimei”. Am zis!

Nicolae ULIERIU



Gladiatorii viitorului văzuți de Norman Jewison în Rollerball

Sport fiction

Baseball +
skatting +
motociclism =
Rollerball

Urmînd exemplul literaturii, cinematograful ne-a familiarizat cu cîțiva termeni anglo-saxoni pentru a defini o serie de filme numite pe românește „de anticipație”: science fiction (prescurtat S.F.), political fiction și, de ce nu?, sport fiction.

În principiu, imaginația descătușată poate plămui cele mai fantasmagorice imagini ale viitorului... În fapt, însă, ea apelează mai mult sau mai puțin direct la realități prezente și trecute, nevrînd sau neputînd să rupă continuitatea lumii. Monstrul din **Alien** de Ridley Scott seamănă cu un animal preistoric, chiar dacă trupul lui gigantic e acoperit cu solzi metalici. După ce rătăcește prin spațiul cosmic, ultimul supraviețuitor de pe nava din **2001, o odisee spațială** de Stanley Kubrick ajunge într-un interior Louis XV. Societatea în exclusivitate feminină din comedia **Sexmisiunea** de Julius Machulski rezolvă problema reproducerii în eprubetă.

Același apel la repere cunoscute este valabil și pentru sport. Scrima va

continua să se practice și în milenii viitoare, numai că săbiile vor avea lame de laser (**Războiul stelelor** de George Lukas). Căderile libere cu parașută vor fi înlocuite cu plutirile autonome în spațiul inter-planetar (**Naufragiul în spațiu** de John Sturges). Demonstrațiile aviatice se vor metamorfoza în probe de virtuozitate astronautică (**Războiul stelelor sau Imperiul contraatacă** de Irving Kershner).

După unii autori — mai precis scenariștii William Harrison și regizorul Norman Jewison — sportul anului 2018 nu va fi decît o combinație de baseball, skatting și motociclism: **Rollerball**. În viziunea regizorului american, sportul rămîne singurul mijloc de descătușare a energiilor. Într-o societate anticipativă, care a rezolvat problema „piinii”, „cercul” devine una dintre preocupările principale. Jucătorii de rollerball, cu costumele lor ca niște platose din piele și metal, rotîndu-se la remorca motocicletelor și ținînd dîndărul lor pentru a prinde bila de oțel și a încerca să marcheze, nu sînt decît niște gladiatori ai viitorului. Un sport extrem de brutal, și totodată foarte spectaculos, în care miza este chiar... viața jucătorilor lui! Un sport de echipă în care fiecare jucător se simte singur în lupta pentru victorie, adică pentru supraviețuire. Un sport care în ultimă instanță se practică pînă la epuizarea combatanților pe o durată nelimitată. Dar oare asta nu este o metaforă a vieții noastre?

Cristina CORCIOVESCU

Maratoniștii văzduhului



Curajul,
riscul...
(Silviu
Stănculescu)

S-au născut la același sfârșit de veac — dar nu sînt gemeni.

Unul a avut o evoluție tehnică mai rapidă decît celălalt, din păcate, datorită războiului. Dar încă de la cele dintîi performanțe au fost împreună. Căci ambele au dat omului din secolul nostru o șansă în plus de a-și dezvolta aptitudinile, de a-și celebra virtuțile.

Numele lor?
Avionul și
Cinematograful.

Doi aviatori la Hollywood

Cel dintîi premiu Oscar, pentru producția anilor 1927—1928, a revenit unui... aviator care a făcut un film despre piloți: **Aripi**.

Într-adevăr, William Wellman, cineast pe nedrept uitat, a fost un pătimaș al înălțimilor. Încă de pe cînd era școlar, la Boston, practica diferite sporturi: înot, patinaj, baseball, hochei... Dar întîlnirea cu Earl Overton, unul dintre primii piloți americani care făcea turnee dînd spectacole de performanțe aeriene, îl va decide să devină pilot. Nu va reuși — din cauza vîrstei fragede — decît plecînd în Europa, ca voluntar pe fronturile primului război mondial. În 1918, după o înversunată luptă în văzduh, în timpul căreia doboară două avioane germane, este și el lovit: o fractură de coloană care amenință să-l paralizazeze pe viață. Scapă și nu renunță. Ca instructor militar la o bază aviatică din California, continuă să conducă un aparat de zbor „Spad” cu care ateriza duminica pe terenul de polo al faimosului star Douglas Fairbanks, cu care se împrietenise încă de pe cînd jucau hochei pe stadionul din Boston.

Am amintit aceste detalii biografice tocmai pentru că filmul **Aripi** focalizează experiența sa de pilot militar, deși era ecranizarea unei povestiri



...și
datoria-
(Florin
Piersic)

inedite de John Monks Sanders. Jack și David — eroii filmului — erau doi americani care pleacă să lupte pe frontul primului război mondial ca piloți.

Acțiunea e susținută dramatic de o misiune în cursul căreia avionul pe care-l comandă David este doborât. Reușind să pună mâna pe un avion inamic, pentru a se reîntoarce la bază, el are surpriza fatală să fie atacat tocmai de Jack, întrucât acesta nu avea de unde ști cine-i pilotul de la bordul aparatului german... Există, desigur, și o poveste de dragoste, căci amândoi o iubeau pe aceeași Sylvia. Dar nici războiul și nici dragostea nu l-au preocupat pe cineast. La filmări, el aduce 160 de avioane și așteaptă uneori zile în șir — exasperându-i pe producători — ca văzduhul să fie clar. Nici vorbă de machete sau trucaje în filmările exterioare. Odată chiar, excedat de presiunile producătorilor, care-i vorbeau numai de cheltuieli, i-a alungat de pe un teren spunându-le că acolo urmau să fie lansate bombe peste puțin timp...

Aripi a fost realizat în perioada mută. Dar filmul nu era proiectat în cinematografe cu acompaniamentul de pian. Zgomote care imitau trepidația motoarelor cu elice, șueratul traiectoriilor în picaj erau sincronizate pentru a-l transpune pe spectator în ambianța specifică încercărilor profesionale de pilot. De altfel chiar după introducerea sonorului — cînd Wellman

**În 1927,
Lindberg
zboară
fără escală
de la
New York
la Paris.
În același an
Eisenstein
filma
Octombrie,
Gance,
Napoleon,
și Murnau,
Aurora**

face încă zece filme artistice despre aviatori aflați în situații-limită — el preferă întotdeauna muzicii o pișta sonoră de zgomote adecvate.

Dacă nu ar fi plecat dintre noi, în 1958, acest trubadur al victoriilor în văzduh și-ar fi dus neîndoielnic la bun sfârșit proiectul filmului **Păsărea Phoenix**. Avea să-l realizeze, în 1965, Robert Aldrich cu o distribuție internațională: James Stewart, Hardy Kruger, Ernest Borgnine, Peter Finch, Richard Attenborough, Christian Marquand. Filmul celebrează nu numai voința, ci și inteligența tehnică a omului care-l ajută să se poată salva din nisipurile Saharei cu un avion-e-pavă, reușind imposibilul zbor datorită solidarității în fața neantului.

Pe cînd Wellman, care a făcut 76 de filme și a distribuit în creațiile sale cele mai răsunătoare staruri ale Hollywoodului — este ignorat, Howard Hawks, aparținînd aceleiași generații, își află recunoașterea inclusiv pentru filmele care exaltă puterea omului de a domina înălțimile. Lucrînd într-o uzină de avioane, Hawks a fost el însuși pilot de încercare și aviator în primul război mondial. Această experiență este proiectată — ca și la Wellman — în numeroase filme ale caror trasatură comună o aflăm în putina omului de a se redescoperi pe sine însuși, mai bun și mai înaripat sufletește, mai cald de încercările prin care a trecut în văzduh, dar și prin spiritul de echipă ce asigură izbînda

Marile aeroporturi internaționale, ca spațiu cinematografic (Puiu Puiu Călinescu à la Peter Falk; Dean Martin în Aeroportul)



fiecăruia. Tocmai unul dintre aceste filme — **Trăim azi** (1933) avind în rolul aviatorului Bogart pe Gary Cooper — marchează începutul colaborării cu cinematografia al marelui scriitor William Faulkner. Un deceniu mai târziu, cînd Hawks avea să dedice un nou film aviatorilor și eroismului lor în luptele aeriene împotriva inamicului japonez care a produs catastrofa de la Pear Harbour (**Air Force** — 1943), Faulkner îi scrie dialogurile filmului realizat după un scenariu de Dudley Nichols, (colaboratorul lui John Ford, care adaptase **Diligenta**) ba chiar, după spusele lui Hawks, îi scrie o întreagă scenă: moartea capitanului Quincannon, pe un pat de spital, înconjurat de membri echipajului avionului „Mary Ann” (ajuns o epavă), fiind convins că vor decola spre noi misiuni, spre noi izbinzi...

Cerul le aparține

În mai 1927, Charles Lindberg își ia zborul fără escală pe ruta New York — Paris. După aproape 34 de ore de luptă cu somnul, cu vîntul, cu gheața, aterizează, epuizat, pe aeroportul Le Bourget, unde este întâmpinat de zeci de mii de parizieni. Trei decenii după acest zbor memorabil din istoria aviației, Billy Wilder realizează filmul intitulat **Spiritul de la Saint Louis** (după chiar numele avionului lui Lindberg) cu James Stewart, Murray Hamilton, Patricia Smith și Bartlett Robinson. Nu este doar un film al evenimentului, ci o biografie a pilotului, pînă atunci necunoscut, care va traversa primul oceanul Sînt evocate tentativele sale zadarnice de a-i convinge pe bancherii care-l puteau finanța, cu argumente despre perspectivele aviației. Apoi, riscurile chiar în clipa decolării află că o echipă de piloți francezi și-au găsit sfîrșitul în încercarea de a traversa oceanul. Se exaltă, în fine, penetrația unui ideal în rândurile celor care așteaptă și doresc progresul; concetenii din Saint Louis (statul Massachusetts) care îi acordă sprijin material și lucrătorii unui modest atelier din San



Prilej de comedie, dar și de admirație pentru pionierii celor patru roți (Acei oameni minunați în mașinile lor zburătoare)

Cu un an înainte de a semna regia celebrului **Pe aripile vîntului**, Victor Fleming a realizat, tot pentru MGM, **Pilot de încercare**. Film ce a devenit unul din marile succese ale deceniului patru și datorită distribuției: Clark Gable (pilotul de încercare), Myrna Loy (a cărei inimă palpită în ritmul acrobațiilor aeriene) și Spencer Tracy (mecanicul, cel mai bun prieten al pilotului). Un veritabil rol a revenit operatorului Ray Jane care a filmat uimitoarele cascade aeriene.





Pilotul ca și ziaristul, ca și fotoreporterul au devenit personaje emblematice pentru secolul nostru
(Charlton Heston în *Aeroport* '75)

Diego, cu concursul cărora izbuteste să construiască aparatul adus pe pista din New York. Așadar, un film bogat în sensuri.

În 1943, deci în plin război antifascist, iar în Franța în anii grei ai ocupației —, Jean Grémillon, realizează un film cu titlul simbolic: *Cerul vă aparține*. Inspirat de un fapt real, o bravură aviatică din 1935. Cineastul înfățișează cum o femeie-pilot bate recordul mondial feminin de distanță, ajutată de soțul ei, care avea un garaj într-un oraș de provincie. Apărent novice, intriga ținea cu mult mai departe decât o performanță aviatică. În acei ani, când ecranele erau inundate

de producțiile UFA, ale căror titluri nu erau altceva decât mărci de avioane de război hitleriste (vezi filmul *Stukas*) sau corespondentul japonez, aducând osanale capacității de distrugere și sacrificiu dement pentru o cauză pierdută (*Cerul în flăcări* și altele, din aceeași duzină), filmul lui Grémillon arăta omului simplu ce resurse deține el și cum poate să și le dăruiască unui ideal. Imboldul de a face ceva deosebit pentru Franța, venea tocmai atunci când rezistența își multiplica atacurile și obținea izbînzii asupra ocupantului (filmul a fost prezentat pe ecranele pariziene în februarie 1944). Mesajul lui Grémil-

lon a fost receptat întocmai și datorită stilului filmului inspirat direct din jurnalele de actualități, conferindu-i valoarea unui document uman. Interpretat de Madeleine Renaud și Charles Vanel, filmul a obținut efectul scontat. Claude Jaquier — nimeni altul decât Georges Sadoul sub pseudonim — scria în „Confluente”: „Dragostea de patrie palpită în aceste imagini simple”.

Așteptăm noi înfălniri cu pionierii aviației românești

Ecoul isprăvilor autentice ale cuceritorilor aerului s-a prelungit mult după încheierea victorioasă a războiului. Coproducția sovieto-franceză *Normandie-Niemen* (1960) după un scenariu de Charles Spaak (autorul scenariului lui Grémillon) împreună cu Elsa Triolet și Constantin Simonov, în regia lui Jean Dréville, omagiază victoriile aeriene — în total 180 — și eroismul aviatorilor escadrilei franceze de pe frontul sovietic, din *Indurile* careia au căzut 41 de avioane. Și tot în anii de război se află cheia zbuciumului sufletească al lui Aliona Astahov, eroul filmului *Cer senin* de Grigori Ciuhrai. Un rol, dramatic și convingător — pe măsura regretatului Evgheni Urbanski — ce se consumă în reculul de memorie al eroului, în răstimp de zece minute, cit avionul său brazdează înaltul cerului.

Apoi, au intrat în orizontul cinematografiei marile aeroporturi internaționale postbelice, unde piloții sînt prinși în angrenajul complicat al decolărilor și aterizărilor ritmice, dirijate prin radio și supravegheate prin radar. Uriasele aeronave, cu sute de călători, cer piloților vocație și îndemnare, spirit de prevedere în lupta cu intemperii, capacitate și rezistență nervoasă în orele de încordare. Culișele acestui imens efort conjugat — în aer și la sol — oferă ecranului noi posibilități de captare a interesului spectatorului, amăgite, uneori, de ideea că automatele rezolvă totul la bord, în ziua de azi. Ecranizînd romanul omonim de Arthur Hailey, George Seaton întreprinde o atare dezvaluire de proporții și tensiune psihologică în acum clasicul *Aeroportul* (1969), plasînd în universul giganticei gări aeriene actori de talia lui Burt Lancaster, Dean Martin, George Kennedy sau, atunci, mai puțin reputeți, ca Helen Hays, care cîștigă însă Oscarul pentru rolul ei din acest film. Seria fiind deschisă, urmează *Aeroport* '70, '75 etc.

Și la Bințiș născ oameni!

Din presa începutului de veac și, uneori, din mărturiile celor ce au aternut pe hîrtie amintiri despre cele dintîi pelicule document realizate la noi, aflăm, de pildă, că încă din 1910 sînt urmărite cu „ochiul cinematografic” performanțele lui Aurel Vlaicu, inventatorul, constructorul și pilotul unui aparat românesc de zbor iar în anii următori, la serbările culturale de la Blaj, la concursul de aviație de la Viena, apoi zborul său la Tîrgu Mureș... Chiar și funeraliile lui Vlaicu par să fie filmate de același operator român C. Theodorescu, la 4 septembrie 1913. Personalitatea celui care a vrut să treacă în zbor Carpații devine, șapte decenii mai tîrziu, reperul unui film biografic (în regia lui Mircea Drăgan), care, desigur, nu o epuizează. Spirite cutezătoare, caractere dirze, ași ai înălțimilor capabili să-și învingă greșelile, să descopere și să depășească erori tehnice cu consecințe nu o dată fatale, au apărut de-alungul anilor și în filme de actualitate (**Vultur 101, Parașutiști**).

Și totuși... în acest deceniu în care avionul împlinește un veac de cînd s-a desprins definitiv de la sol pentru a săgeța, cu viteze mereu sporite, nu numai atmosfera, ci depășind chiar și limitele gravitaționale, bilanțul contribuției de inventivitate, curaj și capacitate constructivă ale unor minți românești, cărora li se adaugă pilda unor aviatori care și-au salvat aeronavele atît în lupte, cît și în timp de pace, este cu mult mai dens în pilde umane decît ni-l înfățișează pînă azi ecranul nostru. De-ar fi să ne amintim doar că primul avion care a decolat cu mijloace proprii la bord, la 18 martie 1906, a fost construit de românul Traian Vuia și că Henri Coandă este constructorul primului avion cu reacție (1910) și încă ar fi de înțeles că așteptăm, cu nerăbdare, în oglinda ecranului românesc, noi întîlniri cu asemenea cuceritori ai văzduhului și cu cei care le-au călcat pe urmele as-trale...

Eugen ATANASIU

Zborul vulturului

„Expediție” cinematografică pe urmele unei expediții polare, de acum 50 de ani

Cuceritorii înălțimilor au fost deopotrivă inventatori, oameni de știință, exploratori... Un caz aparte, în care a revenit filmului misiunea de a restabili adevărul, a fost expediția cu balonul „Vulturul” spre Polul Nord, începută în vara anului 1897 și încheiată tragic cu moartea tuturor membrilor ei. Inițiată, pregătită și condusă de către Salomon Auguste Andrée, susținută financiar de către regele Suediei și Alfred Nobel, expediția avea să eșueze datorită atît stadiului de dezvoltare al științei și tehnicii în epocă cît și unor erori peste care a trecut ambiția exploratorului.

Socotit, mai întîi, un erou național — atunci cînd, în 1930 o expediție științifică norvegiană a descoperit întîmplător la Vitor resturile ultimului popas al echipajului de pe „Vulturul” — și celebrat ca atare, printr-o festivitate

triumfală la Stockholm, cînd rămășițele exploratorilor au fost aduse în patrie, S.A. Andrée a devenit repede subiect de dispute publice. Aureola l-a fost spulberată de acuzații grave mergînd pînă la lipsa de răspundere față de viața celor care l-au urmat, fideli, pînă la capăt. I s-a imputat orgoliu, fanatism, sete de publicitate, amatorism tehnic... Au fost publicate cărți, inclusiv biografii romănate. Romanul scriitorului Per Olof Sundman, apărut în 1967 sub titlul **Zborul Vulturului** părea să tranșeze definitiv orice controversă, în defavoarea lui Andrée.

Citindu-i cartea, cineastul Jan Troell, care s-a impus pe plan internațional cu filmul **Emigranții** prezentat la noi ca și **Zborul Vulturului**, a fost fascinat de aventura polară a expediției. A început atunci să facă cercetări pe cont propriu pentru a cunoaște realitatea faptelor. Ceea ce a aflat, de parte de a-l descuraja, l-a pasionat furnizîndu-i argumente pentru o reconstituire nepărtinitoare. A ajuns la concluzia că Andrée avea desigur slăbiciuni, dar nu o patimă egoistă l-a dictat dorința de a atinge Polul Nord, în vremea sa. „Nu avea altă alegere” spune Troell. **Trebuia să plece căci l-au acuzat de lășitate la întoarcere, în 1896...** Și, mai ales: „S.A. Andrée nu poate fi judecat în lumina a ceea ce știm și gîndim astăzi!”

Așa s-a făcut că, deși bazat pe roman, filmul — și varianta în serial TV — nu împărtășește complet viziunea critică a cărții lui Sundman. În multe privințe se depărtează de concluziile pe care le impune cititorului, romanul. Sînt schimbate chiar și unele detalii semnificative: de pildă, la Troell, Andrée este cel care pierde ultimul.

Realizarea proiectului cinematografic — lansarea „balonului lui Troell”, cum i s-a mai spus — nu a fost ușoară și nici rapidă. În anul 1973 scenariul era gata. Investițiile depășeau însă posibilitățile de finanțare ale producătorilor suedezi. În 1977, Institutul suedez de film a prezentat proiectul la Cannes. De-abia în 1980 au putut fi adunate fondurile necesare... în toamna lui 1982, **Zborul Vulturului** a ieșit din producție, fiind adus din primăvara anului următor pe ecranele festivalurilor și tirgurilor internaționale ale filmului. Televiziunea Română a fost printre primele din lume care l-a prezentat publicului spectator mai întîi ca film, apoi ca serial.

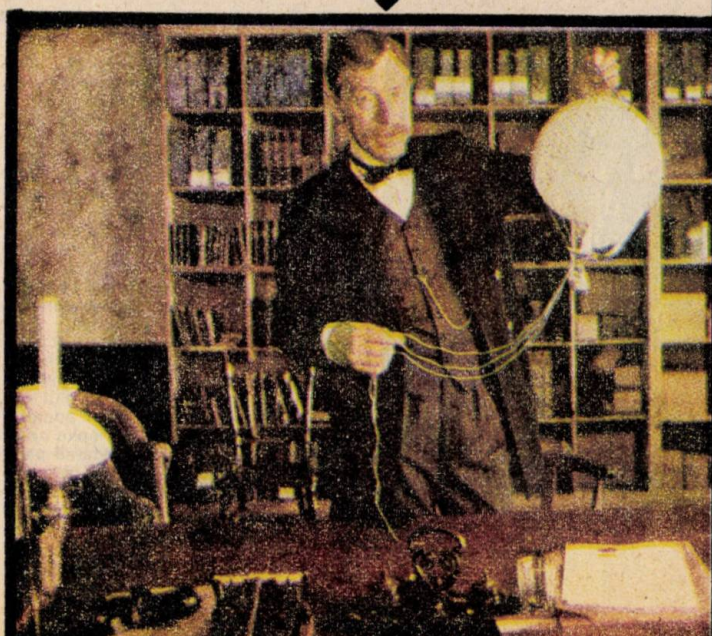
Încă de la început, Troell l-a văzut în rol pe Max von Sydow care, la rîndu-i, a fost impresionat de destinul tragic al exploratorului. Prin jocul său magistral actorul a creat o personalitate caracteristică unei culturi nordice, pentru care onoarea, bărbăția și fidelitatea față de angajamentele luate erau fundamentale.

Astfel, un film de valoare și de succes a reus în matca adevărului, după atîtea decenii, sacrificiul conștient și înaripat al unui precursor ce ne cheamă, prin pilda lui, spre înălțimile cunoașterii.

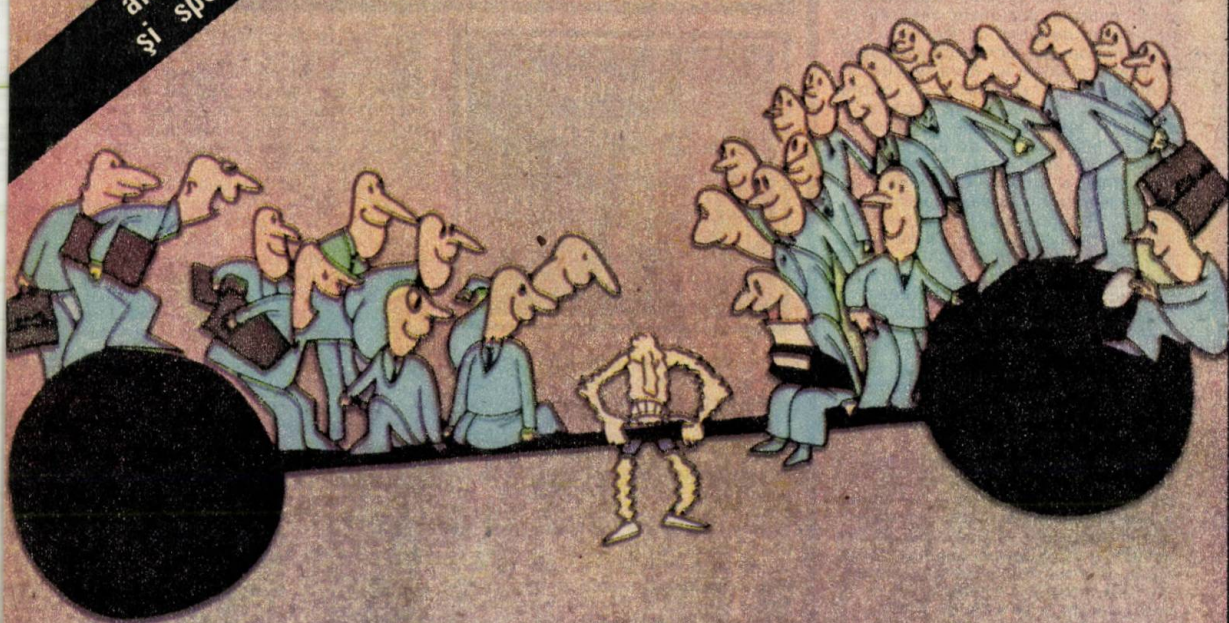
E.A.

137

Destinul tragic al exploratorului (Max von Sydow în Zborul vulturului de Jan Troell)



animația
și sportul



Satira nu ocolește terenul de sport
(Fața nevăzută a lunii de Nell Cobari)

Toată lumea face sport

Gustul pentru hiperbolă al animației nu putea să nu se manifeste într-un domeniu atât de înclinat spre exagerare ca sportul. Aici totul este hiperbolic: forța și ambiția celor care ajung la performanță, tensiunea competițiilor și pasiunea suporterilor. Tentat să se exprime în simboluri, creionul animatorului alunecă inspirat în această zonă cu gesturi codificate, în care un mic semn din mână sau o cifră marcată de cronometru provoacă leșinuri, infarcte sau strigăte de biruință. Filmul de animație nu tratează sportul ca pe un spectacol, ci ca pe o luptă din care au de învățat și protagoniștii și privitorii. Cine are urechi, pardon, ochi... să priceapă.

Ca-n viața

Nimic minimalizator în a arăta că lupta pentru cucerirea unui loc pe podium seamănă cu orice bătălie a

Și pe terenul
de sport
animația
se răfuiește,
mai în glumă,
mai în serios,
cu metehnele
vieții

semenilor pentru a se dovedi „cel mai” sau „cea mai”. Imaginea malitioasă a sportivului cu bicepsuri uriași și cu fruntea de-un deget circulă desul de mult în caricatură, dar animația nu și-o alege ca pavăză când meditează asupra unor moravuri sportive care, se vede întotdeauna în morala istorioarelor desenate, sînt năravuri vechi de cînd lumea. Evocînd cea mai înrîncenată competiție a lumii antice, maratonul, Luminița Cazacu ne face cu ochiul în **Maratonul Penelopei**, demonstrînd că în această întrecere a bărbaților tot femeile duc greul. Porniți pe traseu, sportivii sînt urmăriți, pas cu pas, de grijiunile lor consoarte care intervin mereu pentru a le îndepărta din cale tot felul de tentații. Chemați de cîntecul ademenitor al sirenelor, atrași de ispita unui butoi cu vin sau de o palpitantă partidă de zaruri, concurenții dispar rînd pe rînd, întocmai ca cei zece negri mitici. Ambicioasele Penelope apar la

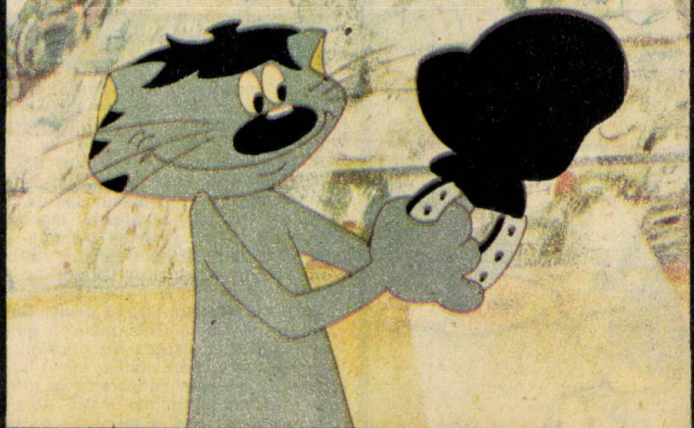
momentul oportun și-i readuc pe calea cea bună pe rătăcitorii alergători, reamintindu-le importanța misiunii pe care o au de îndeplinit. Mai mult duși în spinare de consoartele lor, trei bărbați ajung, cu chiu cu vai, în finală și sînt așezați pe podiumul învingătorilor. Și culmea, proaspeții laureați se înviorază subit, iau atitudine triumfătoare și încep să le privească de sus (la propriu și la figurat) pe nevestele care i-au împins spre victorie. Autoarea deschide în glumă vorba despre sport pentru a discuta despre maratonul vieții în doi, în care nu se poate învinge decît în condiția egalității partenerilor. Luminița Cazacu ocolește cu abilitate tonul feminist revendicativ și ironizează cu aceeași finețe cusururile bărbaților și ambițiile femeilor.

Cu subtile înțelesuri generalizatoare atacă domeniul sportiv și Dinu Șerbescu în **Festivități de premiere**, un film ce reunește cîteva pilule satirice bazate, în general, pe observații asupra condiției învingătorului. Că un mare succes nu este ușor de dus pe umeri se vede din pătania premiantului care se prăbușește doborât de greutatea medaliei cit roata carului purtată la git. Despre dificultatea campionului de a se desprinde de imaginea sa legendară vorbește un alt instantaneu animat, cu un bărbat care, urcat 'ânevoie cu ajutorul unei scări pe cea mai înaltă treaptă a podiumului, nu mai poate coborî de acolo. Cu ingeniozitate este zugrăvită și situația celui care se culcă pe lauri, un învingător care își taie cu fierăstraul scîndura marcată cu locul întîi și o transformă în lectică așteptînd să fie purtat de admiratori. Foarte exact țintesc aceste pilule care, folosind decorul stadioanelor, analizează cu inteligență destinul celor care ating performanțe de tot felul sau al celor pe care celebritatea îi desparte de șansa de a trăi autentic.

Maestru al genului scurt, Nell Corbar recurge și el la recuzita sportivă pentru a-și îndrepta săgețile satirice asupra unor moravuri ce aparțin vieții cea de toate zilele. În **Fața nevăzută a lunii** el se răfuiește cu băgătorii de seamă, cu birocrații, zugrăvind un halterofil care, odată cu halterele, ridică și o mulțime de indivizi cu carnețele în mină, chipurile aflați acolo pentru a nota parametrii recordului. Pe acești încurcă-lume îi ironizează și Adrian Petringenaru în **Concurs**, film inspirat dintr-un poem de Marin Sorescu. Pe un teren forțînd de sportivi se desfășoară o competiție sui-generis. Într-o ciudată probă în care săritorii în înălțime ating un plafon și se umplu de cucuie (evident, cu altă mai proeminentă, cu cît saltul a fost mai înalt) înving totuși „descurcările”, cei care au reușit să scape neîmpodobiți de asemenea protuberanțe pe creștet.

Cu învățăminte de viață glosează pe temă sportivă și mereu glumețul Ion Popescu Gopo în **Fotbal Cicy**, un nostim episod al seriei cu un protagonist cioroi. Născut cu un picior mai mare decît celălalt, puilul de cioară Cicy suferă mult în copilărie din pricina acestei disproporții. Handicapul se dovedește însă o mare şansă, căci protagonistul șutează ca nimeni altul și devine în curînd o vedetă a fotbalului. Admirat, prosper și mereu în culmea succesului, Cicy suferă o singură dezamăgire: atunci cînd devine

Cine disprețuiește regula jocului (Campionul de Virgil Mocanu)



Orice naș își are nașul (Raliul de Liviu Ghigoș)



Cine poate mai... puțin (Concurs de Adrian Petringenaru după o poezie de Marin Sorescu)





Condiția învingătorului
(*Fotbal Cicy de Ion Popescu Gopo*)

Fanatismul suporterilor
(*După amiezele Penelopei de Luminița Cazacu*)

tată, suferă că fiul său are tălpile... egale. Filmul este desigur o glumă animată, dar o glumă care poate da de gândit.

Un termen magic: fair-play

Simpatizanții tuturor sporturilor țesar la auzul unui termen care a migrat de mult din limbajul de specialitate în graiul cotidian: fair-play. Magia acestei sintagme este explicată de aspirațiile pe care le întrușchipează: stima față de adversar, spiritul de echipă, incoruptibilitatea și mai ales respectarea cu sfîntenie a regulii jocului. Multiplele sale sensuri simbolice fac din noțiune un leitmotiv al filmului de animație pe temă sportivă. Ideea de fair-play inspiră pilulei **Competiție** de Adela Crăciunoiu, o nuanțată reflecție asupra sacrificiilor pe care le cere sportivitatea. Într-o întrecere ciclistă doi concurenți se urmăresc strîns pe ultimii metri. Abia la sosire vedem că ei formează de fapt echipajul unui tandem și că cel aflat în spate, renunțînd la orgoliul și invidii, se bucură de victoria cîștigată împreună cu coechipierul său. Mini-película autoarei este o lecție de modestie pe înțelesul tuturor celor aflați în situația de a dobîndi și a împărți un succes împreună cu alții.

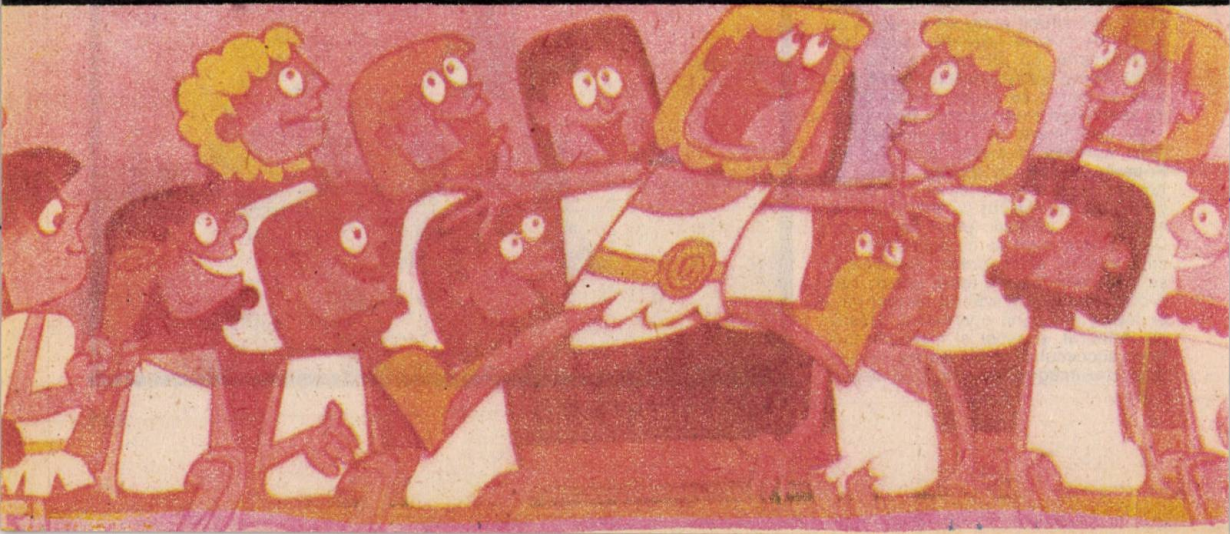
Dar cum animația are vocație umoristică, realizatorii noștri aleg, de obicei, tonul glumei pentru a vorbi despre fair-play și mai ales despre cei care îl ignoră. Aceștia sînt „calul de bataie” al filmului **Raliul** de Liviu Ghigort, o întâmplare cu tîlc despre un automobilist ce încearcă să-și îndepărteze adversarii din concurs deteriorîndu-le mașinile și traseul. El cade însă în propriile capcane, ca și motanul diabolic din **Camionul** (regia Virgil Mocanu), un „polisportiv” care se căznelă să obțină lauriile victoriei folosînd trucuri și procedee neregulate. Sub semnul ideii de fair-play sînt plasate și pilulele umoristice reunite de Ion Popescu Gopo sub titlul **Umor sportiv**. Ingenios și, desigur, cu inimă de suporter, autorul compune cite o mică istorioară pornînd de la emblemele sporturilor olimpice. Protagonist este, bineînțeles, Omulețul, animat ca întotdeauna de elanul autodepășirii. Iată un erou care, cu altruismul și bonomia lui, poate să întrușchipeze noțiunea de fair-play.

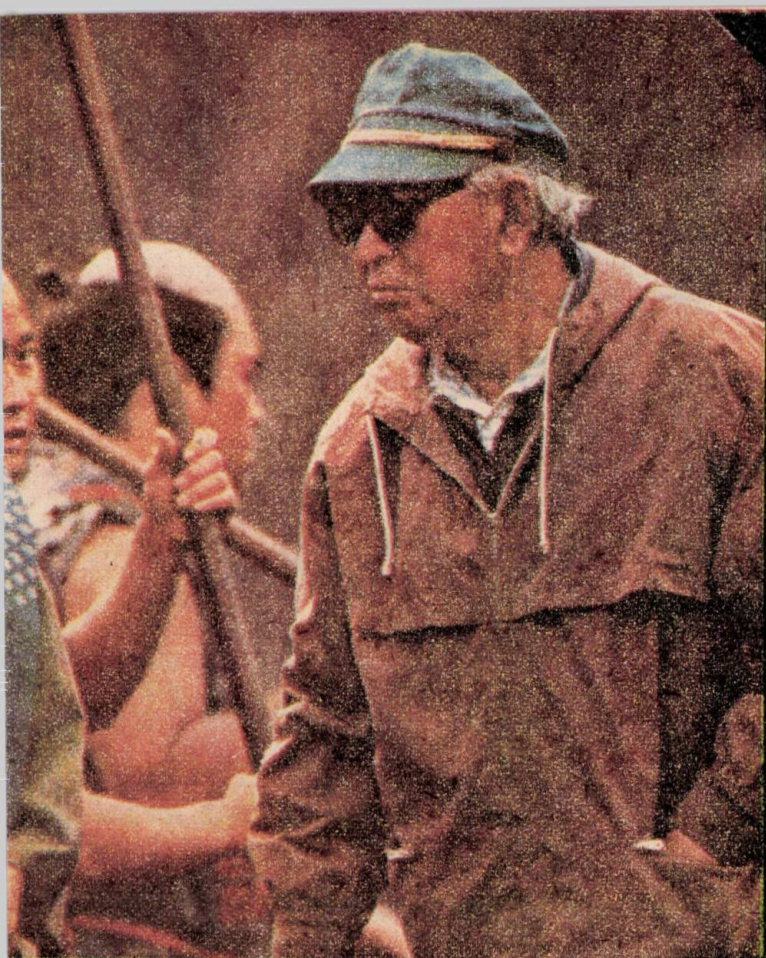
Cu haz și necaz

Printre inamicii cei mai aprigi ai secolului nostru se numără stress-ul. Sportul a devenit principala armă îndreptată împotriva lui, cucerind milioane de adepți care, pentru a slui cauzel, și-au procurat adidași, treninguri, alpenstock-uri, rachete de tenis, costume de jogging, mingi, tricouri, crampoane, bărci cu și fără motor și mii de alte obiecte de recuzită sportivă care stau bine omului modern. De la practicarea cu credință pînă la maimuțărirea unor mode este un drum bunicel, drum pe care și-a propus să-l presare cu gaguri Virgil Mocanu în **Familia face sport**. Hotărîți să ducă o viață sportivă, protagoniștii achiziționează în grabă echipamente sofisticate și încep lupta cu stress-ul. Rezultatele sînt diverse: tatăl cel împătimit de transmisiile T.V. schimbă fotoliul cu un loc la peluza, băiutul preadolescent sparge mai multe geamuri cu mingea, iar fata cea nubilă își îmbogățește garderoba cu un nou costum de tenis și lista admiratorilor cu un antrenor asortat cu noua ținută. Numai mama nu este atrasă de mania exercițiilor fizice, ba nu, ea le face deretîcind, spălînd, cîlcînd. Elanul sportiv al familiei are, pînă la urmă, efect și asupra ei căci, iată, eforturile au mărit apetitul celor trei de mai sus care cer urgent de mincare.

Moda sportivă nu înseamnă însă, la toată lumea, tentația practicării. Ea se traduce, mai ales, în fanatismul de suporter. Despre patima nemăsurată a urmărilor competițiilor fotbalistice este vorba în **După amiezele Penelopei**, un alt episod al seriei semnată de Luminița Cazacu, ai cărei protagoniști legendari aduc la lumină problemele cuplului modern. Estomparea tuturor evenimentelor importante ale familiei în fața tentației unui bilet pe stadion este o scenă animată cu haz și, evident și cu puțin necaz, în acest film plin de umor. Autoarea nu are, de altfel, nimic împotriva sportului, lucru demonstrat în simpaticul episod pentru copii **Gimnastica** ce le deschide celor mici apetitul pentru exercițiul fizic. Nu, animația nu se răfuiește cu lumea sportivă atunci cînd îi folosește ambianța pentru a discuta, mai în glumă, mai în serios, „despre viață”

Dana DUMA





Un Shakespeare japonez

Dar dacă Shakespeare ar fi trăit azi, l-am fi numit: „un Kurosawa englez“?

Cine știe din ce pricini secrete memoria noastră refuză să ștergă anumite imagini pe care noi nu ne-am propus, cu tot dinadinsul, să le păstrăm? Cert este că, la un moment dat, **ceva** ce credeam că am uitat demult ținește din „depozitul“ ei parcă numai așa, ca să ne arate că tot memoria saracă, știe ce știe când nu pune „capul de ștergere“ pe trăirile noastre.

Exemplu: vreau să scriu articolul despre Kurosawa, dau din colt în colt în căutarea unui început (că nu pot s-o iau, școlărește, cu: Akira Kurosawa s-a născut la 23 martie 1910, la Tokio) și, dintr-odată, ochiul minții mele — memoria, nu? — vede ce? Două pagini față-n față, dintr-un „Le Figaro“ de acum doi ani, ocupate, aproape în întregime, de o fotografie superbă, color și un titlu mare, deasupra: „L-am văzut filmind pe împăratul cinematografului mondial!“

O, francezii! O, titlurile lor incitante! Dar oi și memoria asta care cine știe din ce pricini secrete... De aici, de la această imagine, vreau să spun, poate începe orice. Era acum doi ani, deci, și Kurosawa filma **Ran** — adică „Regele Lear“ à la japonaise așa cum a făcut el și „Macbeth“ (**Tronul însingurat**) și **Azilul de noapte** după Gorki și **Idiotul** lui Dostoievski. O viață întreagă a fost acuzat că „face cu ochiul cinematografului occidental“, că se adaptează rețetelor — cînd europene, cînd hollywoodiene — în timp ce el, Kurosawa, mai curînd sa-

muralul decît împăratul Kurosawa nu a făcut, o viață întreagă de om și de artist, lungă, dacă ne gândim că are 76 de ani și 28 de filme, decît să vorbească despre Japonia lui. Acuzat la el acasă, pentru că occidentul fie că nu era interesat de „problema“, fie înțelegea, că ceea ce urmărește „împăratul“ nu este decît o încercare de apropiere a punctelor cardinale, o căutare de limbaj cinematografic în stare să-i ducă filmele la mintea sau la inima — cine ce are — spectatorului de oriunde.

Eu nu l-am văzut pe Kurosawa filmînd nici **Ran**, nici altceva. Dar l-am văzut aproape toate filmele și pot spune, bazîndu-mă de astădată pe memoria cea voită, nu ne-voită, că ele răspund și corespund, toate, acelei declarații făcute de el acum vreo douăzeci de ani: „Privesc viața ca un om obișnuit și nu aduc în filmele mele decît ceea ce simt, pur și simplu“. Așa este. Înainte de orice, filmele lui Kurosawa sînt filmele unui om. „Un om obișnuit“ — susură, parșiv, memoria mea afectivă și sînt gata să mă predau, dar tot ea îmi șoptește episodul dramatic al vieții lui, momentul în care a vrut și chiar a încercat să moară — avea 60 de ani bine acordată la o criză existențială — așa că nu mi-e greu să completez formula: un om obișnuit, da, dar ceva mai sensibil, deci mai vulnerabil, decît alții. Dar și mai bogat. Ceea ce pentru omul Kurosawa a fost handicap, pentru artistul Kurosawa s-a transformat în atu. Blestemata hipersensibilitate omenească era să-l omoare; tot ea a făcut din el artistul care este. Din viața lui de om, pur și simplu, s-a născut și mai apoi s-a format, și mai apoi s-a desăvîrșit artistul Kurosawa. Dintr-un destin omeneesc obișnuit, care a decis că trebuie să se nască într-o familie bogată în dificultăți materiale și copii (a fost al șaptelea și ultimul), dintr-o chemare reprimată către artele plastice — a urmat chiar o școală de pictură, a devenit pictor, a expus și a avut succes — din renunțarea la pictură și căutarea disperată a ceva din care să poată trăi, din luciditate, responsabilitate, onestitate și orgoliu de tânăr sărac (nu l-a traversat, peșemne, ideea de a se lăsa în grija părinților), dar și dintr-o înțimplare a vieții care l-a scos în cale un anunț la ziar „în atenția celor care doresc să devină asistenți de regie“, dar și din influența fratelui său mai mare, Heigo, îndrăgostit de film, Heigo cel care l-a dăruit pe lîngă gustul filmului și gustul amar al disperării și prima durere mare din viața lui.

Heigo s-a sinucis „într-o criză de scepticism” — din toate aceste date și multe altele încă, atât de personal dostoevskian — gorkian — shakespearian trăite de un tânăr japonez s-a născut „împăratul cinematografului mondial”. Din această experiență de viață s-a născut artistul care mărturisește sincer că nu aduce în filmele sale decît ceea ce simte, pur și simplu. Dar bagajul de simțire este atât de mare și atât de greu și atât de cuprinzător încît mi se pare normal ca el să conțină nu doar o experiență de viață, dar și concluziile ei și tot normal mi se pare ca ele să răzbată pînă în filmele lui și să fie mereu și cu în-căpăținare aceleași: orice ar fi să fie, viața merită să fie trăită și trebuie trăită cît mai frumos, orice ar fi să fie, oamenii ar trebui să fie fericiți: răul nu poate fi atât de rău și binele mai trebuie să și învingă cîteodată; există disperare, da, dar există și speranță; există crimă, da, dar există și pedeapsă; este ușor să ridici piatra asupra celui rău, dar nu este întotdeauna și drept, pentru că nu se poate ști întotdeauna cine-i cel bun și cine-i cel rău, nu este ea, granița dintre bine și rău, atât de sigură și de clară, așa ca s-ar putea și ca atunci cînd ne vedem ingeri să fim diavoli, s-ar putea ca și diavolul să aibă în el o genă de inger. S-ar putea...

Ingerul beat se va chema primul film pe care „samuraiul” îl recunoaște a fi al lui, în sensul de reprezentativ. Avea 38 de ani, făcuse cîteva filme, era regizor, începuse să fie „cineva”, dar despre acest **Ingerul beat** în care el punea pentru prima dată, foarte clar, problema înfruntării dintre bine și rău în cazul în care nu se știe bine cine ce e, avea să spună el: „este filmul în care am fost, în fine, eu însuși.”

De aici încolo, recunoscut sau nu, declarat sau nu, Kurosawa a fost întotdeauna el însuși. De la **Rashomon**, discursul asupra adevărului — și pînă la **Tronul însingurat** sau **Kagemusha** — discursuri asupra puterii — trecînd prin **A trăi** — sau **Ran** — discursuri asupra condiției umane — Kurosawa nu a făcut decît să-și țină crezul treaz. Ingerul era beat, creatorul lui a fost, o viață, treaz, adică atent la acele probleme infinitesimal asemănătoare care leaga lumea* și lumile din Japonia pînă în America, trecînd peste Anglia bătrînului Will, le leaga și le adună într-o plasă — **Plasa de păianjen** fiind titlul francez pentru **Tronul însingurat** — plasa veche, dar încă rezistentă, încă! a vieții.

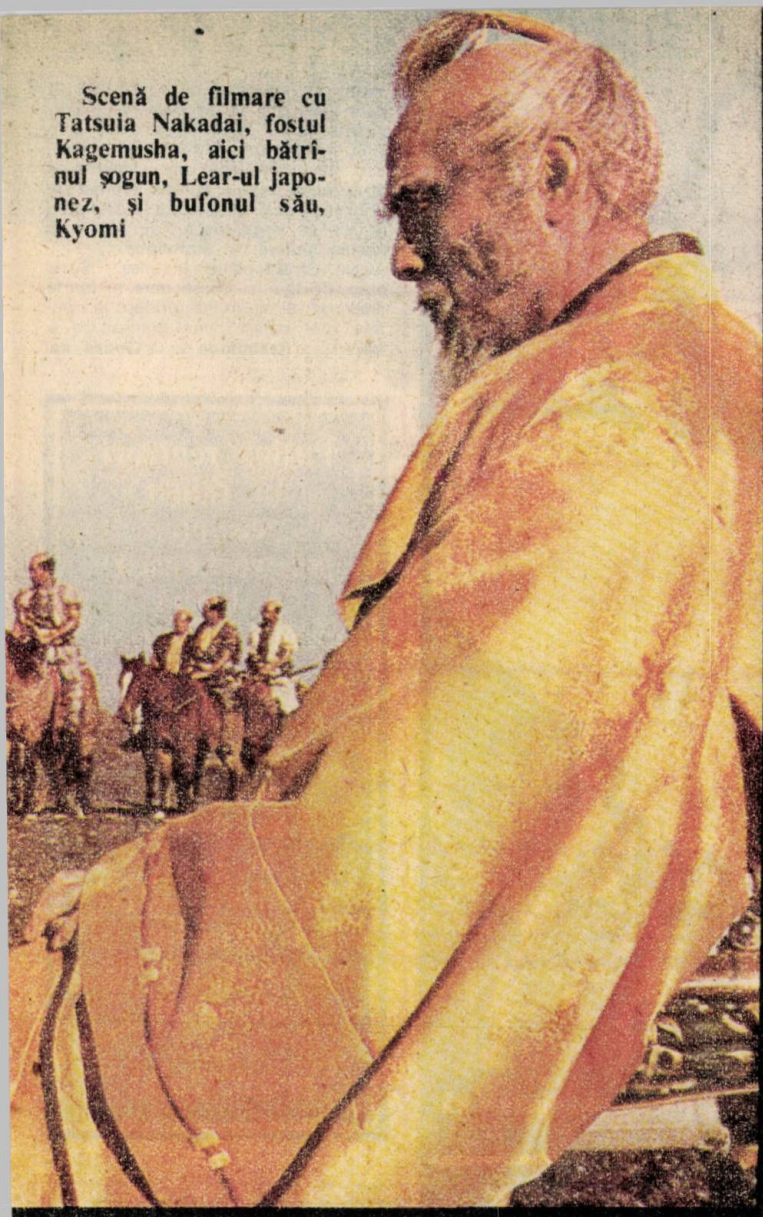
Da, el, Kurosawa, **samuraiul** celor **Șapte samurai** a creat un limbaj cinematografic. Un stil. O metodă de lucru — sistem de protecție pentru starea actorului. Este singurul regizor din lume care filmează, în mod obișnuit, cu trei și chiar patru aparate simultan aceiași scenă, pentru a scuti actorul de „reluarea” trăirii, dar și pentru a păstra adevărul acelei trăiri. Și singurul care mizează — cadru cu cadru — pe profunzimea cîmpului. Și pe grafia cadrului. Felul unic în care „scrie”, cu trupurile actorilor, în spațiul minuscul al unei fotografie. Și relațiile pe care le știe crea prin acea scriere. Și compozițiile picturale, rezultatul încercării lui reușite de a împăca cele două pasiuni ale vieții: pictura și cinematograful. Puțini regizori



mai știu, ca el, să vorbească o limbă atât de bogat nuanțată și mai puțini au știut sau putut să pună în fața ochilor noștri o imagine mai crudă, decît mai adevărată, a omeneșului. A grandorii și decaderii, a poftei de putere, dar și a iubirii, și a puterii de sacrificiu, și a demnității umane. Puțini regizori au mai vorbit, cu atîta patimă neascunsă, despre om, cum a făcut-o el, în **Ingerul beat**. **Escrocii dorm în pace**. **Ikiru**. **Dodes' ka' den**. **Rashomon**. Ce este **Rashomon**, dacă nu **procesul omului** intentat sieși? Acest **Rashomon** în care există o crimă și mai mulți făptași pentru că fiecare inculpat preferă să ispășească o vină falsă, decît să-și piardă onoarea. Faimoasa onoare japoneză, pentru apărarea căreia s-a inventat un ritual: harakiri... Nu mi se pare deloc imposibil ca exact prin intermediul acestui sen-

timent „cu specific japonez”, dar cu extindere de spațiu în universal, Kurosawa să întâlnească „universul Shakespeare” atât de asemenea lui tocmai prin puterea de a transplanta și transforma specificul în tipic. Particularul în general. Ce leagă, peste secole, aceste două minți („și suflete”, șoptește cineva în adîncul sufletului meu) de artiști este tocmai puterea de cuprindere a vieții și a fenomenelor ei atât de fascinant contradictorii. Partea de dramă și de melodramă, de tragedie și de comedie, infamia și puritatea, puterea și slăbiciunea — puterea slăbiciunii, uneori, slăbiciunea puterii, alteori — dar și întîlnirea năucitoare între categoriile antinomice: tragic-comic; înalțător-derizoriu; bine-rău, de fapt, tot ce dă operei de artă gustul și consistența vieții. Pece-tea comună: registrul larg de cuprin-

Scenă de filmare cu Tatsuia Nakadai, fostul Kagemusha, aici bătrînul șogun, Lear-ul japonez, și bufonul său, Kyomi



există o mare fidelitate față de piesa. Apare vizibil, deci, unghiul Gorki. Pe al doilea plan se întrevăde sensul dublu, tipic shakespearean, jocul dintre tragic și comic. Pe al treilea plan, citit ca sens final, apare Kurosawa însuși, liantul între două universuri apropiate. Un moment anume din film „demască”, benefic, această relație în triunghi: petrecerea săracilor care se încheie, brutal, cu sinuciderea Actorului. Momentul de „actorie”, momentul ludic, curmat de o curmare de existență umană, de la Shakespeare citire, de la Gorki citire, de la Kurosawa citire... Pentru că aproape în toate filmele sale, fie că sînt istorice sau „de actualitate”, ecranizări sau „de aventuri” — vezi **Sanjuro**, **Fortăreața ascunsă**, **Yojimbo** — drame sociale — **Barbă Roșie**, **O duminică mi-**

O viață întreagă a fost acuzat că „face cu ochiul cinematografului occidental”, în timp ce el nu a făcut, o viață întreagă, decît să vorbească, pe înțelesul tuturor, despre Japonia lui

dere a „stilurilor vieții”. Nota comună: puterea de a materializa idelle, de a da „corp”, substanță omenească unor concepte morale.

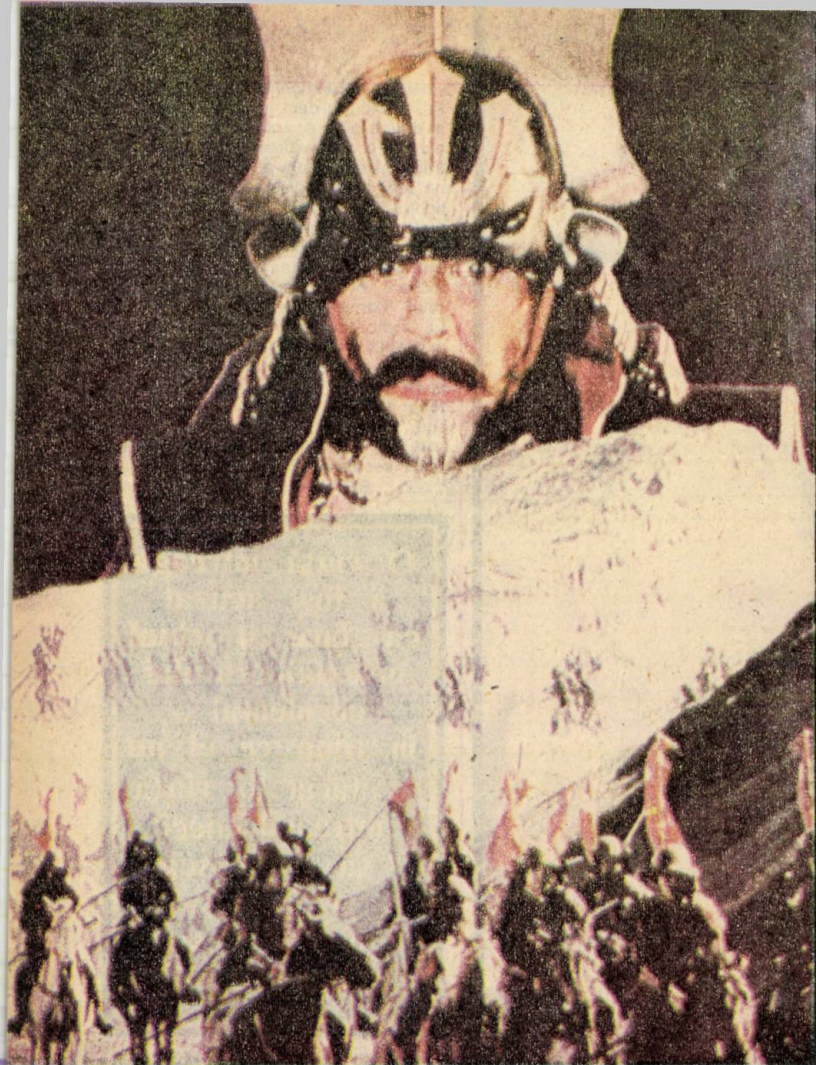
Dar ceea s-ar putea numi la Kurosawa „atingerea de Shakespeare” provoacă nu doar întîlniri directe cunoscute, încercările de a ecraniza „Macbeth” sau „Regele Lear”, dar și apropieri de alte universuri-surori: Dostoevski—Gorki. Nu întîmplător ecranizează Kurosawa „Idiotul” și „Azilul de noapte” ci — e de presupus — pentru că și Dostoevski și Gorki cad în unghiul de incidență al marilor ardori shakespeareane, al marilor „tablouri de viață” scîldate de unda Shakespeare. Dar: în timp ce Dostoevski îl „înghețe” în asemenea măsură încît filmul său făcut după „Idiotul” rămîne supus, ingenușiat operei literare, **Azilul...** este o opera

desavîrșită. Poate și pentru că „Idiotul” respiră pe o singură dimensiune, cea tragică. În timp ce în „Azilul”, tragicul împarte același spațiu vital, aceeași zonă de viațuire — și aceleași șanse de supraviețuire — cu comicul. Este probabil ceea ce a și simțit Kurosawa, cu bucurie, la lectura piesei și ceea ce l-a și făcut să declare că s-a distrat copios, citind-o, i s-a părut foarte amuzant! Este o declarație care poate fi citită și ca expresie a momentului de încîntare al unui artist care se regăsește în altcineva, în alt artist, într-un fel de „celălalt” al lui, pentru că această căutare și găsire a comicului din tragic este, fără îndoială, o trăsătură Kurosawa. Dar „Azilul de noapte” văzut de Kurosawa este și o formidabilă întîlnire în triunghi: Gorki—Kurosawa—Shakespeare. Aparent, dar numai aparent,

nunată, Nu regret tinerețea noastră (deși, ce greu este la el să „pui degetul” pe un gen; anume, ce împletriri neașteptate reușește!) Kurosawa cultivă, cu voluptate, întîlnirea dintre comic și tragic. Nu este însă aceasta și voluptatea „bătrînului Will”? Viața privită ca o imensă tragi-comedie nu este specialitatea lui Shakespeare?

Și totuși, oricît ar părea de ciudat, **Azilul de noapte** apare drept cea mai shakespeareană lucrare a lui. Vreau să spun că, între „Macbeth-ul” numit **Tronul însingurat**, opera pentru care Kurosawa a căutat cu încăpăținare și a găsit corespondentul japonez al întîmplărilor iar pentru formă a recurs la teatrul tradițional japonez, și **Azilul...**, filmul său cu osebire shakespeareană în străfunduri rămîne **Azilul...** lui Gorki, înțeles ca un teritoriu traversat de Kurosawa pe undă și pe urma lui Shakespeare.

„Ar fi trebuit să vezi **Ran**” — mi se poate replica. „Ar fi trebuit să vezi **Ran**, ca să poți avansa o asemenea idee.” De acord. Ar fi trebuit. Dar chiar dacă ideea ar fi să cadă în fața unui nou termen de comparație, sub-



„*Ran* este ultimul film“ — spune Kurosawa. Sperăm că nu va fi așa...

Actorul preferat Toshiro Mifune (sînga), aici în *Barbă Roșie*



stratul ei rămîne în picioare și mi se pare fascinant. Mi se pare fascinantă puterea unui artist de a trece prin sine și de a uni, astfel, două universuri, de a găsi legăturile invizibile ce le apropie, de a fi atât de îmbibat de unul încît să-l regăsească în celălalt... Și să se regăsească, de fapt, cu aceeași putere, în amîndouă.

„Un Shakespeare japonez“. Sună bine, desigur și mi se pare și foarte adevărat. Și acum mă gîndesc la operele „netributare“, mă gîndesc la *A trîi*, și la *Rashomon* și la *Dodes' ka'*

**Puțini regizori
au reușit
ca el
să vorbească
o limbă
cinematografică
atît de bogat
nuanțată.
Și mai puțini
au știut
să pună
în fața
ochilor noștri
o imagine
atît de
adevărată
a
omenescului**

den, la operele strict Kurosawa în care atingerea de Shakespeare nu există decît în forma aceea — ideala, dealtfel! — de comunicare pe aceeași lungime de undă, de contact între structuri asemănătoare. Pentru că, tot ce este la Shakespeare viu, puternic și dominator ca forță a liniilor de forță, este și la Kurosawa, în egală măsură — cum se spune. Intensitatea sentimentelor. Complexitatea caracterelor. Exacerbarea trăirilor. Luciditatea patimei și patima lucidității. Voința și puterea de a cuprinde viața și de a se lăsa cuprins de ea, de aparența ei „nebungie“.

Un Shakespeare japonez... Dar dacă Shakespeare ar fi trăit azi și Kurosawa acum patru secole, am fi vorbit oare despre el numindu-l: un Kurosawa englez?

O întrebare care nu cere și nu așteaptă răspuns...

Eva SÎRBU

Un cineast al conștiinței acute

La cinema
lacrimile curg
ușor.
Eu vreau să-l
emoționez
pe spectator
dincolo de la-
crimi

Uneori îți este suficient un singur film ca să descoperi un regizor. Când am văzut *Agonia*, în 1984, nu știam nimic despre Elem Klimov, dar filmul își sapă în memoria noastră un spațiu durabil și recomandă un cineast neobișnuit. La puțin timp, în iulie 1985, lui Elem Klimov i se decerna Medalia de aur la Festivalul Internațional al

filmului de la Moscova, pentru *Du-te și vezi*. Și abia văzându-i această ultimă creație am înțeles de ce, la ora actuală, el este considerat unul dintre cei mai interesanți și mai imprevizibili realizatori sovietici. De ce? În primul rând, datorită registrului său tematic variat: după comedia *Bine ați venit!*, o peliculă de analiză psihologică cu reverberații filosofice — *Aventurile unui dentist*; după *Agonia* — veridica frescă a istoriei „înghițirii” familiei împăratului Nicolae al II-lea (1894—1917) de către starețul Grigori Efimovici Rasputin (1864—1916), un film de război — *Du-te și vezi* — atît de diferit de restul filmografiei sale nu numai prin subiect, cît, mai ales, prin mijloace. Și iată, deci, în al doilea rînd, tocmai datorită acestei din urmă surprinzătoare creații care i-a adus notorietatea. (Astăzi Elem Klimov deține funcția de președinte al Uniunii cineastilor sovietici.)

Dar mai există și un al treilea rînd. La suprafață, toate scenariile lui Klimov sînt simple. Cu mină sigură, regizorul sectionează în linie dreaptă faptul cotidian sau istoric; dar „tăietura” sa în trunchiuri de con vulcanice lasă să se întrevadă adîncimi de abis incandescent. În *Agonia*, infiltrația și influența malefică a „demonia-

cului” Rasputin asupra ultimilor Romanovi este doar un punct de plecare; demersul regizoral concentrîndu-se asupra formelor degenerate ale puterii subminate de instincte ce frizează patologicul. Pentru a portretiza o asemenea lume în derivă, la granița realului cu nebunia, regizorul recurge cu egală dezinvoltură la simbol, la descrierea realistă (scontînd pe un plus de impact, inserează pe alocuș și documente de arhivă) sau, chiar, naturalistă și la elementul suprarealist. Experiența este reluată și amplificată în *Du-te și vezi*. Un băiat de 13 ani, urmînd exemplul tatălui său, se înrolează, ca voluntar, într-un detașament de partizani. Străbatînd Bielorusia răvășită și masacrată de naști, Florian ajunge în satul natal. Aici, copilul își găsește mama și pe cele două surori mai mici ucise, iar consătenii arși de vii. Pe sute de kilometri, sate întregi, femei, copii și bătrîni sînt exterminați. Imaginile de coșmar ale genocidului sînt greu de suportat pentru că ele sînt „văzute” de cineast cu ochii celor de atunci.

Refuzul morții

Viziunea acut realistă asupra războiului a făcut de mult să pălească

mari
regizori
ai lumii
Klimov



Există și „lacrimi de bucurie”: filmul premiat



interpretările eroic grandilocvente. În urmă cu un veac și jumătate, înfricoșătoarele scene de război și de foamete ale lui Francisco Goya îi făceau pe mulți să-și întoarcă privirile. Dar sulta „Consecințe fatale ale singerosului război din Spania, cu Bonaparte, și alte capricii emfatice, în 85 de stampe imaginate, desenate și gravate de către originalul pictor Don Francisco de Goya y Lucientes, la Madrid” creată între 1808 și 1814, și denumită de Academia San Fernando, câteva decenii mai târziu, *Los desastres de la guerra*. *Dezastrele războiului*, deschidea — după 1863, anul difuzării primei ediții — un drum de care nu se mai putea face abstracție. În celebrele sale gravuri, Goya prezintă ca nimeni altul pînă atunci, spectacolul morții în cumplita lui desăvîrsire. Lupta inegală dintre o armată de ocupație și oameni din popor, masacrele și execuțiile de pe porvirșurile de la Montana del Principe Pio, desnădejdea, spaima, groaza, durerea, agonia, cadavrul, descompunerea sînt înfățișate pe cit de realist pe atît de necruțat. Linia spontană a desenului, simplificarea sau eludarea detaliilor ne semnificative, peisajul sumar, concentrarea atenției asupra portretelor, a expresiei ființei umane lovite, batjocorite, schingiuite, asupra scenelor de maximă înțelegere dramatică, delușată pe viață și pe moarte, dimensiunile reduse ale plăcilor gravate (155/205 mm) de un impact aproape similar cu cel al unor „însemnări de reporter” exprimau nu numai atitudinea estetică a artistului ci și viziunea sa realistă, profund novatoare. Gîndirea filosofică a artistului depășea luările de poziție politică. În desenele sale, Goya denunța ororile războiului franco-hispanic, dar și cruzimea omului, absurditatea masacrelor. Niciînd, nici un artist nu imaginează, astfel, monstruozitatea războiului. Niciînd, o operă nu a provocat critica intratît și nu a generat

puncte de vedere atît de numeroase și de contradictorii. „Dezastrele sînt revoltătoare. Dar războiul însuși este revoltător”, nota criticul englez Hugh Stokes în lucrarea sa despre Francisco Goya. Suspectat pînă și de o „bucurie sadică” în gravarea scenelor de război dintre cele mai atroce, maestrul aragonez nu a renunțat însă la „subiectivarea” puternică a compoziției. Spre deosebire de calmul și indiferențelul Velázquez — în „Predarea cheilor orașului Breda” războiul pare o întîlnire glorioasă între gentilomi — sau de seninul Jacques Callot ale cărui „Mizerii ale războiului” sînt redată „obiectiv” în minuțioasă tehnică academică, Goya se implică intratît în dramatismul temei încît *Dezastrele* sale înconoclaste și neconvenționale îi dau impresia copleșitoare a trăirii „pe viu”. În legendele gravurilor — „Ce se poate mai rău de-atît?”, „Scapă printre flăcări”, „De ce?”, „Nu se poate privi”, „Se va-nțipla la fel”, „La fel în alte părți”, „Am văzut-o cu ochii mei”, „Nu are cine să-i ajute”, „Nimic. Asta va spune” — artistul își mărturisește curajul de a privi în față realitatea cea mai hidoasă și de a nu ascunde nimic.

Fără om, natura nu are sens

Aceiași curaj, aceeași atitudine lucidă, aceeași voință de a trezi conștiințele și de a nu cruța sensibilitatea privitorului din „Am văzut-o cu ochii mei” le găsim în *Du-te și vezi*. Într-un secol și jumătate ce s-a scurs de la războiul lui Napoleon în Spania și pînă la cea de a doua conflagrație mondială, se pare că omenirea a învățat prea puțin. În pragul mileniului trei, tema războiului nu este, din păcate, desuetă.

„Am făcut acest film — *Du-te și vezi*. — mărturisește Elem Klimov pentru că problema războiului pri-

veste și tulbură epoca noastră. Tragedia din Bielorusia m-a urmărit dintotdeauna. Soția mea (Larisa Șepitko, marea și de timpuriu regretată regizoare), înainte de a muri, era convinsă că eu trebuia să fac, neapărat, un film despre război. Ea știa, ca și mine, că al doilea conflict mondial a fost cea mai teribilă experiență pentru omenire. Este o temă sacră pentru poporul nostru, iar eu sînt un fiu al acestui popor. „Îi vād” pe acei morți din Bielorusia care ne privesc și ne cer să nu-i uităm. Satul Khatin — unde se petrece o parte din acțiunea filmului meu — a existat cu adevărat. El este unul dintre cele 5.200 de sate bielorus care au împărțit aceeași soartă. În 628 dintre ele nu a existat nici un supraviețuitor. Himmler proiectase să distrugă oamenii și natura în Bielorusia. Dar omul reprezintă tot ceea ce există mai prețios pe acest pămînt. Fără el natura nu are sens.”

Primul titlu al filmului a fost *L-am ucis pe Fuhrer*. Printr-o dedublare a personalității, printr-o viziune regizorală suprarrealistă, Florian asistă și la evenimente din perioada nazistă din Germania; trăind în acest context social-istoric, are chiar prilejul să tragă asupra Fuhrerului. Nu se știe dacă o face. În final, un plan lung ni-l arată pe Hitler la diferite vîrste; îl vedem copil, în brațele mamei sale. Dar asupra copilului, Florian nu trage.

„Un copil este atît de important — spune Klimov — încît el nu trebuie ucis chiar dacă este Hitler. De fapt, filmul meu depășește tema războiului între două popoare; inamicul adeseori nu are chip, identitate. *Du-te și vezi* nu este un film antigerman, ci antifascist.”

Viziunea halucinantă asupra războiului și, îndeosebi, încordarea psihică maximă a personajelor l-au pus lui Klimov problemele unei turnări extrem de dificile. Dar narațiunea sa are exact consistența, ritmul și tempo-ul pe care și le-a dorit.

„Metoda mea de lucru a fost aceea pe care o vizează toți cineasții. Scenele, filmate strict cronologic, permit urmărirea unei evoluții psihologice autentice. Cu tot umanismul meu, am fost cu actorii cît se poate de dur; iar cu băiatul, necruțător. L-am filmat toate stările sufletești în gros-planuri. De aici, realismul și forța imaginii. Dar am fost totodată conștient că există limite. Mi-am adus aminte de experiența lui Carl Dreyer. După terminarea filmărilor, actrița Renée Falconetti care a interpretat rolul Ioanei d'Arc în filmul lui Dreyer, și-a pierdut mințile. Tînărul meu interpret a filmat scenele cele mai atroce sub hipnoză ceea ce l-a ocrotit de traume psihice. La filmări, am colaborat cu o echipă de psihologi și multumită tehnicii hipnozei totul s-a desfășurat normal pentru interpret.”

După turnarea acestei creații, Elem Klimov a fost prea zguduit pentru a se gîndi imediat la alte proiecte sigure. Un film ca *Du-te și vezi* se face o dată în viață. Și cu atît mai mult cu cît cineastul a reușit pe deplin să realizeze ceea ce și-a propus: „Am vrut să-l emoționez pe spectator dincolo de lacrimi, pentru că, la cinema lacrimile curg destul de ușor. Am vrut să spun cu putere că Omul nu trebuie să-l distrugă pe Om. Iată filmul meu”.

Alina POPOVICI

Filmul unei vieți de realizator: *Du-te și vezi*



Mă tem de cuvinte și totuși le rostesc

mari
regizori
ai lumii
Mihalkov

Cum îl văd alții
pe Nikita
Mihalkov
se știe.
Cum se vede
el însuși,
aflați acum!

Sub acest titlu, au fost publicate nu de mult în revista sovietică „Teatr” răspunsurile regizorului de film Nikita Mihalkov la o întâlnire cu spectatori din orașul Kostroma. Am ales câteva fragmente, din dialogul atât de fermecător al unui mare artist contemporan, care consideră „regia — o trăsătură de caracter”.

— Spuneți-ne care a fost ziua cea mai fericită din viața dumneavoastră?

— Aș vrea să fi fost ziua nașterii mele.

— E greu să fii fiul unui poet ca Serghei Mihalkov? Considerați că l-ați depășit pe tatăl dumneavoastră?

— Cei care țin la mine consideră că e bine, dar în același timp foarte complicat. Cei care nu țin la mine consideră că e ușor. Nu știu. De exemplu, când m-am înscris la examenul de regie, la clasa lui Mihail Illici Romm, el nu era prea mulțumit de pretențiile artistice ale încă unui „fiu al tatălui său”. Nu-și ascundea această reținere și a ținut seama de ea la examen. Apoi totul a intrat în normal.

În ceea ce privește a doua parte a întrebării, mi-ar fi fost mai ușor să răspund, dacă aș fi fost fiul unui sportiv celebru. Serios vorbind, cum poate concura un regizor cu un poet?

— Ați încercat să faceți teatru?

— Biografia mea a început cu dorința de a face teatru.



Niște „siberieni” foarte simpatici: Mihalkov și Gurcenko (în Siberiada)



Seducătoare e sclavia iubirii (cu Elena Solovei)

Pentru mine nu s-a pus niciodată, în mod dramatic, problema ce o să fiu. Eram încă elev când am intrat la Studioul pentru copii care funcționa pe atunci pe lângă Teatrul Dramatic K.S. Stanislanski din Moscova. Am și jucat în citeva spectacole. Acum aș vrea foarte mult să mă verific, ca regizor, pe o scenă. Se spune că ultimele mele filme sînt teatrele. Posibil, dar nu consider aceasta un defect. În 1983, am vrut să pun în scenă și să fac un film pornind de la aceeași bază literară și cu aceiași actori. Adică, să rezolv cu același material dramatic probleme artistice diferite. Experimentul meu s-a soldat doar cu filmul *Fără martori*.

— Sincer, ați visat gloria? Există momente în care regretați că sunteți artist?

— Sincer, am visat. Însă succesul este o mărime relativă și n-are rost s-o transformăm într-una absolută, să căutăm ca, purtați de glorie, să adunăm numărul maxim de puncte. Popularitatea conține în ea virusul automistificării. Logica dezvoltării bolii e foarte simplă. Întii îți spui: „De ce este remarcat insuccesul meu de acum, cînd eu am atîtea merite și titluri?” Apoi: „Bine. Să admitem că de data asta nu mi-a ieșit, dar cutare e și mai prost”. Și, însfîrșit, salvarea: „Da,

filmul (presa, cartea) nu e un reper în dezvoltarea artei. Dar se știe că a ieși așa din cutare și cutare motive”. E foarte la îndemînă să dar vina pe motivele obiective.

Cîteva concesii față de tine și ai intrat în cercul vicios al autoînselării, unde e ușor de pătruns, dar de unde e foarte greu, aproape imposibil, de ieșit. Și, treptat, autoritatea reală e înlocuită de gloria fostelor merite sau a unei poziții dobîndite în urma cine știe căror circumstanțe (...). Unii oameni sînt dotați însă cu o trăsătură care seamănă cu o boală incurabilă: nu se simt bine în pielea lor. Mă număr printre ei. Eu consider că după ce ai găsit un răspuns, nu se mai întîmplă nimic. Răspunsul e mort — viața constă din întrebări. Ești asaltat de probleme, unele rezolvabile, cele mai multe nerezolvabile, și tu te lupți, discuți, cauți o ieșire. Soluția e să muncești. Aproape întotdeauna în timpul filmărilor apare o zonă de disperare: senzația că ești gingav, știi precis ce vrei să spui, dar nu-ți găsești cuvintele. Asta se întîmplă, dacă n-ai devenit un meseriaș plin de succese, dotat cu o permanentă încredere în tine. Eu, personal, sînt mai liniștit cînd sînt neliniștit. Cine sînt eu în această etapă a dezvoltării mele, încotro mă îndrept și cum se recordează această mișcare cu evoluția existenței sociale? În lipsa acestor în-

trebări, rostești „Motor” și nu știi de ce ai spus cuvîntul asta. Sau (ceceace e și mai grav) îl rostești fiind convins că nivelul celor care-ți vor vedea filmul e sub al tău. Aceasta e o presupunere morală, chiar în cazurile cînd ai dreptate. Regizorul este un om obligat să trăiască, controlînd permanent sentimentul de respect față de viața celorlalți. Altfel, își pierde dreptul de a dialoga cu publicul pe care i-l oferă teatrul sau cinematograful. Blestemul acestei profesii este caracterul ei public — care te îndeamnă să arăți cit mai repede produsul finit. Odată cu maturitatea te fascinează însă mai mult procesul decît rezultatul.

— Operele dvs. provoacă ecouri diferite la spectatori și critică. Cum reacționați la ecourile negative din presă și ce credeți despre critica noastră contemporană?

— Citez des cuvintele tatălui scriitorului rus Bunin, care spunea: „nu sînt un bilet de zece ruble ca să plac tuturor”. Dar n-aș vrea să ajung ca cineva să poată spune despre mine că n-are nici pentru ce să mă deteste. Și acum, să încerc să pun ordine în gîndurile mele: cînd oamenii rai vor să te jignească nu trebuie să te superi; supărarea e un sol fertil pentru dezvoltarea răului, care astfel va fi răsplătit. Tîn cu patima la dreptul meu și al altora de a nu avea dreptate. Dar e înjositor, cînd ai dreptate, să accepți, de dragul nu știu căror scopuri, o logică străină de conștiința ta. Este extraordinar să te simți egal între egali pe acest pămînt minunat. E singurul lucru care dă omului curaj.

Mă străduiesc să iau în considerație opiniile celor al căror gust îl respect. E trist și neplăcut, cînd, din grabă, și de obicei acesta e motivul, îți prezinți intenția drept rezultat și un om inteligent ți-o spune. Te înfurii și rîmii înfuriat pînă găsești soluția. Dar soluția e în filmul următor.

În principiu, aș păcăui dacă m-aș plînge. Artiștii noștri sînt atît de rar și de prudent criticați și sînt atît de des laudați fără măsură, încît nu-ți rămîne decît să te miri de unde a apărut torentul de filme și spectacole mediocre dacă toți sînt atît de talentați, atît de remarcabili și „strălucesc întotdeauna prin măiestria lor”. Măiestria strălucește, dar producția e mată. Cîteodată specialiștii te încurcă prin felul cum atacă subiectul. La dumneavoastră, acolo stă Lubsin, iar în spatele lui e un geam spart. Care e semnificația? Ramii mut. Geamul spart n-are nici o semnificație. Mi-e rușine să recunosc, dar cred că nici nu l-am observat. Ne-a preocupat, pe mine și pe actori, cu totul altceva.

Și în ultimul rînd, poate cel mai important: filistul și omul sigur de sine, adică limitat, judecă arta conform unei logici elementare: mie filmul (spectacolul, romanul) nu-mi place, deci e prost.

Ceeace mie îmi place sau, dimpotrivă, nu-mi place n-are nici o semnificație. Fie că sînt regizor, lăcășu sau critic. Proverbul spune că scrii pentru popor, dar nu să te iscalești în locul lui.

Magdalena BOIANGIU